SANTIAGO SEVILLA-VALLEJO (Ed.)

AUTORES EN BUSCA DE AUTOR. ESTUDIOS LITERARIOS SOBRE IDENTIDADES TRASCENDENTES







AUTORES EN BUSCA DE AUTOR

ESTUDIOS LITERARIOS
SOBRE IDENTIDADES TRASCENDENTES

SANTIAGO SEVILLA-VALLEJO (Ed.)

AUTORES EN BUSCA DE AUTOR

ESTUDIOS LITERARIOS SOBRE IDENTIDADES TRASCENDENTES



AQUILAFUENTE, 343

Motivo de cubierta: *La creación de Adán* (detalle). Miguel Ángel. Capilla Sixtina

1ª edición: mayo, 2023
ISBN: 978-84-1311-788-1 (PDF)
DOI: https://doi.org/10.14201/0AQ0343

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
http://www.eusal.es
eusal@usal.es

Realizado en UE-Made in EU

Maquetación y realización:
Cícero, S.L.U.
Teléfono: 923 12 32 26
Salamanca (España)

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas
www.une.es

Este libro se publica con la financiación del Departamento de Literaturas
Hispánicas y Bibliografía de la Universidad Complutense de Madrid

Todas las aportaciones de este volumen se han aprobado tras ser sometidas
a una evaluación por dobles pares ciegos (*double-blind peer review*)



Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas www.une.es

Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego



Catalogación de editor en ONIX accesible en https://www.dilve.es

Índice

PRÓLOGO

A pesar de que filósofos como Kant reconocen que Dios, el hombre y el mundo son los grandes temas de la filosofía, las investigaciones de humanidades adolecen a menudo de una hiperespecialización y, en muchos casos, excluyen a la religión (Taylor, 2015). En el Proyecto Dios en la Literatura Contemporánea, pretendemos recuperar la reflexión acerca de la religión en la literatura en una época en la que la secularización reduce lo humano a las posibilidades de la razón. La identidad trascendente parte de dos consideraciones. Por un lado, las ficciones nos permiten realizar una verdadera reflexión sobre la naturaleza humana en todas sus facetas (MacIntyre, 2007, p. 187) y nos llevan a observar que el personaje ficticio y la persona comparten el proceso de construcción de identidad a través del discurso (MacIntyre, 2007, p. 125). Por otro lado, el ser humano puede vivir encerrado en sí mismo o trascender su propia existencia. Cuando el ser humano nace, necesita de los cuidados materiales y emocionales de otras personas y se ve impulsado a buscar soluciones a ambas necesidades. Erich Fromm demostró que aquí reside una de las grandes tensiones de la existencia. El ser humano tiene dos necesidades radicales que muchas veces entran en contradicción: las necesidades materiales, que son imprescindibles para la supervivencia física; y la necesidad de amor, que parte de la angustia de separación, derivada de que el sujeto percibe la distancia esencial que tiene de otras personas. Así: «The deepest need of man, then, is the need to overcome his separateness, to leave the prison of his aloneness» (Fromm, 1956, p. 9). Erich Fromm señala que, si la persona armoniza sus dos grandes necesidades, podrá ir creciendo en su capacidad para amar (1956, p. 53). El camino hacia el amor consiste en que el ser humano trascienda sus necesidades

inmediatas para acercarse al mundo en un sentido espiritual en el que sea capaz de sentir con los demás.

Autores en busca de Autor. Estudios literarios sobre identidades trascendentes recoge una selección de trabajos revisados por pares ciegos, que muestran experiencias literarias sobre la necesidad espiritual del ser humano. Se compone de ocho trabajos que vamos a dividir geográficamente en dos categorías. Por un lado, el volumen contiene tres ensayos sobre autores nacidos en América. En el primero de estos trabajos, María Elena Higueruelo presenta la obra de la autora canadiense Anne Carson como un ejemplo de la búsqueda de una vía de conocimiento que trascienda la presentada por la razón lógico-secular y establece conexiones con los modelos de Simone Weil y Charles Taylor. En segundo lugar, José Manuel Correoso Ródenas realiza una comparativa de las formas de entender la Divinidad de Caroline Gordon y Flannery O'Connor. Para ello, se basa en la correspondencia que mantuvieron estas dos autoras del sur de Estados Unidos. Por último, Luisa Ripoll y Sonia Losada analizan la representación de Dios en el poemario *Ternura,* de la chilena Gabriela Mistral. Este trabajo trata la trascendencia a través de la maternidad, infancia y naturaleza.

A continuación, el volumen cuenta con cinco trabajos sobre autores nacidos en Europa. En primer lugar, Jon Mentxakatorre Odriozola compara los fundamentos filosóficos de John Henry Newman y John Ronald Reuel Tolkien. Estos autores ingleses tienen parecidas motivaciones intelectuales y espirituales y es especialmente interesante la comparación de sus percepciones sobre el Romanticismo y sus lecturas sobre Samuel Taylor Coleridge. En segundo lugar, Teresa Zurdo Gil analiza los personajes y las inquietudes de estos en *Pequeño teatro de* Ana María Matute. Esta autora española emplea la imaginación como expresión de la búsqueda de sentido. En tercer lugar, José Manuel Mora Fandos contextualiza y analiza la antología *Dios en la poesía actual* publicada en la colección Adonáis. Este estudio observa la tradición de antologías de poesía religiosa y el sentido estético con el que los poetas españoles presentes en la antología de la colección Adonáis buscan lo trascendente. En cuarto lugar, Juan Agustín Mancebo Roca analiza las expresiones de lo sagrado en la obra de Hugo Ball. Este escritor alemán tuvo una compleja relación con lo trascendente, que fue desde el nihilismo hasta el cristianismo. Por último, Adriana Lasticova estudia el empleo de la palabra *Dio*s por parte de Janko Silan. A través de la semasiología observa los principales símbolos de Dios en la obra poética del poeta eslovaco y establece vínculos intertextuales con el místico español San Juan de la Cruz.

Por todo lo mencionado, este nuevo volumen de Autores en busca de Autor, que se publica como parte del Proyecto Dios en la Literatura Contemporánea, nos

ofrece un conjunto de valiosos trabajos para conocer mejor la búsqueda de identidades trascendentes que realizan personajes y autores muy relevantes.

BIBLIOGRAFÍA

Fromm, Erich (1956). *The Art of Loving*. Harper & Ron, New York.
MacIntyre, Alasdair (2007). *After Virtue. A Study in Moral Theory.* Notre Dame University Press.
Taylor, Charles (2015). *La era secular*. Editorial Gedisa.

EN BUSCA DE UNA FORMA. ANNE CARSON Y LOS LOBOS EN EL CAMINO DE SANTIAGO[1]

María Elena Higueruelo
Universidad de Granada

Resumen

La poesía de la autora canadiense Anne Carson es un ejemplo de proyecto literario que explora nuevas formas estéticas de abordar los aspectos religiosos de la vida humana. En este trabajo se pretende discutir algunos de los esquemas de pensamiento propios de la obra de Carson que buscan modos de conocimiento alternativos a los de la razón lógico-secular, en diálogo con las ideas de filósofos como Simone Weil y Charles Taylor. En particular, se propone una interpretación de «Kinds of Water» (*Plainwater,* 1995), diario poético del Camino de Santiago, sustentada en un análisis semiótico del motivo de los lobos como signo de significación teológica en el texto.

Palabras clave: Anne Carson; poesía; postsecularidad; Camino de Santiago; lobos.

Abstract

The poetry of Canadian writer Anne Carson explores through diverse literary forms new aesthetic approaches to the religious aspects of human life. This paper

[1] Esta investigación está financiada por una de las Ayudas FPU 2020 concedidas por el Ministerio de Universidades de España y se vincula además al proyecto «Políticas de la literatura: biopolítica y subjetividad en la era postsecular» (Junta de Andalucía/Fondos FEDER, A-HUM-732-UGR20).

discusses some patterns of thought present in Carson's writing which search for non-logical-secular knowledge, in dialogue with the ideas of philosophers such as Simone Weil and Charles Taylor. Here we propose specifically an interpretation of «Kinds of Water» (*Plainwater,* 1995), Carson's poetic journal on the Road to Compostela, supported by a semiotic analysis of the motif of the wolves, a sign that entails theological significance within the text.

Keywords: Anne Carson; poetry; postsecularism; Road to Compostela; wolves.

1. LITERATURA Y POSTSECULARIDAD: LA POESÍA DE ANNE CARSON

¿Por qué, si nuestras sociedades modernas han experimentado a lo largo de los últimos siglos un innegable proceso de secularización, seguimos encontrando numerosas trazas de lo religioso en la literatura contemporánea? Ya sean agnósticos, ateos o creyentes de diferentes doctrinas, autores de toda índole y procedencia siguen recurriendo a representaciones de lo trascendental, lo espiritual, lo sobrenatural, lo sagrado, lo divino, etc. en sus obras con la intención de aprovechar el valor estético, filosófico o significativo de esta materia. Es tarea de los estudios literarios abordar esta cuestión entramada en la urdimbre de los estudios postseculares, pues, si bien la postsecularidad es un problema que ha atraído la atención de sociólogos y filósofos principalmente, es difícil eludir el papel fundamental que ha jugado la literatura a la hora de mantener viva la valía de una razón no científico-técnica tanto en la era moderna como en ese tiempo posterior que hoy solemos denominar posmodernidad.

La postsecularidad se plantea, así pues, como un nuevo paradigma hermenéutico para intentar comprender las tensiones entre lo secular y lo religioso en las sociedades contemporáneas, tal y como señala Garzón Vallejo: «el concepto de postsecularidad pretende identificar puntos de encuentro –cognitivos y actitudinales– entre creyentes y agnósticos, y propender a una dialéctica de aprendizaje común entre la racionalidad religiosa y la racionalidad secular» (Garzón Vallejo, 2014, p. 109). Y es que, si entendemos por modernidad la escisión definitiva entre razón y fe, ciencia y religión, técnica y sociedad, podemos convenir en que con el recién fallecido Bruno

Latour, en efecto, *nunca fuimos modernos*, pues esta idea reduccionista de lo moderno nunca ha llegado a efectuarse, teniendo en cuenta que lo humano siempre se ha situado en la mediación entre las diversas dimensiones o *formas* que constituyen la realidad:

> La escala de valor no consiste en hacer deslizar la definición de lo humano a lo largo de la línea horizontal que une el polo del objeto con el del sujeto, sino en hacerlo deslizar a lo largo de la dimensión vertical que define el mundo no moderno. Revelemos su trabajo de mediación, y adoptará una forma humana. […] La expresión «antropomórfica» subestima nuestra humanidad, y mucho. De lo que habría que hablar es de morfismo. En él se cruzan los tecnomorfismos, los teomorfismos, los sociomorfismos, los psicomorfismos. Son sus alianzas y sus intercambios los que definen en su conjunto el *antropos*. Intercambiador o mezclador de morfismos, eso es lo que lo define bastante (Latour, 1991, pp. 200-201).

Del carácter híbrido, mutante e irreductible de lo humano da perfecta cuenta la poesía de la canadiense Anne Carson (1950), y no solo porque su forma sea ya de por sí híbrida e intersticial, conjunción de distintas expresiones genéricas que van de lo poético a lo ensayístico pasando por lo narrativo y explorando incluso nuevos formatos del objeto libro en obras como *Nox* (2010) y *Float* (2016). La naturaleza inclasificable de esta expresión formal no es sino la consecuencia de una preocupación por los límites de lo humano en su obra. ¿Qué significa ser humano? «The Anthropology of Water», quinta y última sección del compendio *Plainwater: Essays and Poetry*[2] (1995), refleja ya en su título una empresa escurridiza: un estudio de lo humano –del *antropos*– encarnado en un símbolo tan lábil y polimorfo como el agua. Dentro de esta «Antropología», se encuentra «Kinds of Water: An Essay on the Road to Compostela»[3], el diario de viaje ensayo-poético en

[2] *Plainwater* fue publicado en España bajo el título *Agua corriente* por la editorial Cielo Eléctrico en 2021 con traducción de Andrés Catalán.

[3] También disponible en España como libro independiente, publicado previamente por Vaso Roto en 2018 como *Tipos de agua. El Camino de Santiago* con traducción de Sara Cantú Pérez de Salazar.

el que Carson relata, medita, ficcionaliza y poetiza su experiencia durante la peregrinación a Santiago de Compostela. En efecto, Anne Carson es una de estas autoras que, como señalaba al principio, muestran en su escritura un interés recurrente por Dios y otras manifestaciones religiosas como la mística, pues uno de los límites de lo humano sería, precisamente, lo divino.

Esta querencia por lo liminar es expresa desde bien pronto en su obra; en su primer libro, el ensayo *Eros the Bittersweet* (1986), dedica varios capítulos a esta cuestión: «Eros is an issue of boundaries. He exists because certain boundaries do. […] The experience of eros as lack alerts a person to the boundaries of himself, of other people, of things in general» (Carson, 1986, p. 52). Llegados a este punto, hemos de tener en cuenta que cuando Carson habla de deseo no se refiere de forma unívoca al deseo amoroso, sino que también es esta una expresión de deseo epistemológico, deseo de saber: «There would seem to be some resemblance between the way Eros acts in the mind of a lover and the way knowing acts in the mind of a thinker» (Carson, 1986, p. 102). De modo que también el conocimiento es una cuestión de límites, ¿y qué puede haber más erótico que tratar de conocer lo incognoscible? Solo en la vocación imposible de conocer lo que hay más allá de los límites de lo humano puede el deseo autoconservarse, ya que este se extingue cuando quien desea alcanza lo deseado, tal y como lo expresa la propia Carson en una entrevista con Kevin McNeilly: «Or you can have desire that is consummated and then it ends. Desire is fun while it's not ending. As soon as you get what you want you're no longer wanting» (Carson, 2003, p. 17). Chris Jennings (2001) sienta las bases para un estudio de la escritura de Anne Carson a partir de una poética del deseo que trata de reconocer en distintos puntos de su obra los esquemas de pensamiento que Carson señala en su primer ensayo: los lugares liminares, los juegos estereoscópicos –cuestión en la que posteriormente profundizará Jessica Fisher (2015) con su «stereoscopic poetics»–, la triangulación, la dialéctica presencia/ausencia, etc. Sin embargo, entre la bibliografía crítica sobre la poesía de Anne Carson nos encontramos con un silencio casi total en lo que respecta a las posibles proyecciones de esta poética del deseo al plano de lo divino, a pesar de que la influencia de la mística filosófica de Simone Weil en Carson será más que patente en su libro *Decreation* (2005).

Respecto a esta cuestión, cabe destacar el trabajo de Elizabeth Coles, quien estudia las conexiones entre el pensamiento de Weil y la poética carsoniana; entre sus apuntes, me parece interesante destacar el siguiente: «Contradiction and the negotiation of desire is certainly a key part of the mystic's experience of writing about God, and one that Carson inherits» (Coles, 2013, p. 138). En efecto, estructuras mentales como la de la contradicción forman parte del pensamiento místico que Simone Weil desarrolla en *La gravedad y la gracia*, en uno de los capítulos (titulado, precisamente, «Contradicción») que más presencia tienen en el texto de Carson «Decreation: How Women Like Sappho, Marguerite Porete, and Simone Weil Tell God», incluido en *Decreation,* donde la canadiense se hace eco, entre otras, de esta cita:

> El gran dolor del hombre, que comienza ya en la infancia y que prosigue hasta su muerte, lo constituye el hecho de que mirar y comer son dos operaciones diferentes. La beatitud eterna es un estado en el que mirar es comer (Weil, 1947, p. 138).

La tensión de lo contradictorio o irreconciliable –un estado que Weil llama *beatitud*– era ya una pieza clave de la poética del deseo que encontramos en *Eros the Bittersweet*, pues, en la lectura que Carson hace de Safo, el deseo es una experiencia de contradicción que queda ya contenida en el propio título: *dulce-amargo*. No es casualidad que en este primer ensayo encontremos también la presencia de Weil en el entramado de referentes que conforman el pensamiento de Carson: «All our desires are contradictory, like the desire for food» (Weil, 1947, p. 178; citado en Carson, 1986, p. 27). En «Decreation: How Women Like…», Carson retoma el asunto de la contradicción como un problema inherente a la escritura: escribir entraña una contradicción entre el deseo de decreación, es decir, de la desaparición del yo para dejar espacio a que otra cosa exista, y el acto de creación por el cual el yo autorial no puede evitar manifestarse y reafirmarse: «[…] when Simone Weil tells us that "we participate in the creation of the world by decreating ourselves", how are we to square these dark ideas with the bri-

lliant self-assertiveness of the writerly project shared by all three of them?» (Carson, 2005, p. 171).

Así pues, a través del esquema de la contradicción, Carson da un salto que enlaza su reflexión sobre el deseo con su preocupación por la escritura: amor y conocimiento, dos grandes pilares de la obra de Carson sobre los que los críticos vuelven una y otra vez. ¿Dónde queda Dios en esta ecuación? No olvidemos que, tanto en un caso como en otro, la escritura de Carson está dialogando con el pensamiento místico de Simone Weil, donde lo contradictorio se expresa además numerosas veces mediante el tema del hambre, como hemos podido comprobar. Contradicción, hambre, amor y Dios son elementos que conforman una constelación que se hace presente en «Kinds of Water», donde el hambre hace que el sujeto poético confunda las piedras con panes: «I often mistake stones for bread. Pilgrims' hunger is a curious thing» (Carson, 1995, p. 134). El desplazamiento del ojo al estómago: he aquí un estado de beatitud. El hambre es un asunto recurrente en «Kinds of Water», una manera de nombrar una búsqueda que es autorreferencial, es decir, una búsqueda de la búsqueda: «There is no question I am someone starving. There is no question I am making this journey to find out what that appetite is» (Carson, 1995, p. 143); la búsqueda de algo desconocido impulsada por un deseo polimorfo que es al mismo tiempo erótico, epistemológico y, cabe ahora añadir, también espiritual, como el propio yo deja ver en la introducción a «Kinds of Water»: «I prayed and fasted. I read the mystics. I studied the martyrs. I began to think I was someone thirsting for God» (Carson, 1995, p. 122).

2. ¿QUÉ ES UN PEREGRINO? INTERPRETACIONES DEL CAMINO EN «KINDS OF WATER»

Hay, pues, motivos de sobra y más que evidentes para un estudio de la significación de la experiencia religiosa en la obra carsoniana. No obstante, al margen de la lectura que hace Coles de Carson a la luz de la obra de Simone Weil, la interpretación de los elementos postseculares de la poesía de Anne Carson es todavía un campo por explorar. Apenas podemos señalar la lúcida observación del crítico Harold Bloom, quien detecta en Carson

una idea de divinidad que recordaría a las de Emily Brönte y Emily Dickinson, una forma de espiritualidad que emerge de la melancolía y del duelo, así como también señala el talento de Carson «para capturar el tono de la narrativa bíblica» (Bloom, 2011, pp. 679; 684; 686). Con todas estas observaciones, Bloom está pensando, sin duda, en *Glass, Irony & God*, primera obra en la que Carson trabaja con cierto teomorfismo. En lo que respecta a «Kinds of Water», la presencia de un plano espiritual en el tejido textual es más que manifiesta, empezando por el hecho de que el referente del diario es la peregrinación a un lugar santo; aunque el Camino de Santiago es una experiencia secularizada en la actualidad en la que miles de personas se embarcan cada año por razones independientes de la fe, todo el imaginario religioso implicado forma parte de la semiótica del texto. A esto cabe sumar las referencias explícitas a una búsqueda espiritual, como las que se han señalado antes, así como los interrogantes que se abren en torno a la figura de Dios a lo largo de las diversas entradas del diario o las alusiones bíblicas (Jacob, Noé) y a la poesía mística de San Juan de la Cruz. No obstante, si atendemos a lo que se ha escrito sobre «Kinds of Water», podremos comprobar que los aspectos religiosos han recibido una atención apenas secundaria o directamente inexistente. Si concebimos el texto como una estructura donde se superponen distintos planos de significación semántica, siguiendo la semiótica lotmaniana (Lotman, 1970), podemos convenir que este diario conjuga los tres ejes ya mencionados: erótico, epistemológico y espiritual. Sin embargo, de estos tres niveles, la mayoría de las críticas se centran solo en aspectos concernientes a los dos primeros, no por ello de forma menos lúcida.

Por ejemplo, Christine Hume interpreta la peregrinación de «Kinds of Water» como una búsqueda de identidad. Hume reflexiona sobre las posibles similitudes entre un peregrino y un soldado, observando que, tanto en la peregrinación como en la marcha militar, andar se convierte en un ejercicio exploratorio donde la identidad entra en conflicto entre lo individual y la comunión con otro(s). En este caso, Hume entiende que el otro que conflictúa la identidad del yo poético es un otro amoroso –My Cid– con el que el yo se enzarza en cierta contienda erótica donde la fluctuación de la identidad se manifiesta en el baile de pronombres que a veces sucede y por

el cual, según Hume, los amantes estarían intercambiando posiciones. Esta búsqueda de identidad culmina para Hume con la transformación del yo poético en un perro como síntoma de su malestar amoroso –una lectura que aquí pretendemos discutir o, al menos, completar–:

> As a pilgrim seeking answers, she generates too many contradictory answers, and thus more questions. As a woman in love, she is a figure at a distance who often mistakes herself for a trapped animal. In the end, as in the beginning, Carson's narrator identifies with a drowned dog, an image which haunts her walk and makes her question herself as a walker, or even as a human, at all (Hume, 2015, p. 54).

Si Hume busca nexos entre el peregrino y el soldado, Jennifer K. Dick lo comparará con otro personaje, el antropólogo, lo que no hace sino subrayar la interpretación del camino como búsqueda epistemológica que nace de lo individual o autobiográfico para proyectarse hacia un estudio del ser humano como sujeto cultural. De ahí el lugar intersticial en que se sitúa «Kinds of Water» (y «The Anthropology of Water» en general) entre realidad y ficción, entre géneros literarios, entre la autobiografía y el culturalismo, texto híbrido capaz de tensionar las relaciones entre lo masculino y lo femenino, lo humano y lo no humano y, con todo ello, la propia identidad de la voz poética. Para Dick, esta varia problematicidad que propone Carson hace de la lectura una metáfora de la investigación antropológica: «How to read such a layered text? How to read a person? The parallel is real. It is anthropological» (Dick, 2015, p. 65). Y, entre las cuestiones de interés antropológico que señala Dick, está la experiencia del duelo, un aspecto que tomará protagonismo en la lectura de Carmen García Navarro (2021), para quien «Kinds of Water» es una respuesta resiliente ante una serie de pérdidas. García Navarro se centra en la naturaleza autobiográfica de «Kinds of Water» y ve aquí un ejercicio de autoconocimiento e introspección por medio de la escritura artística.

También Kristi Maxwell insiste en la metáfora del camino como conocimiento, tarea coherente dentro del proyecto de *Plainwater*. Según Maxwell, «much of *Plainwater*'s investigation of being highlights the simultaneous ri-

chness and limitations of empirical observation» (Maxwell, 2015, p. 57). Es interesante este apunte, pues, aunque Maxwell no lo contempla, la búsqueda de un conocimiento más allá de la observación empírica pone en juego una razón no lógico-técnica, donde tienen cabida tanto la literatura como la religión, esferas donde el conocimiento, en efecto, no aflora de las certezas últimas sino de la productividad de la incertidumbre. Así ocurre en los numerosos acertijos y aforismos que se suceden a lo largo del diario (Maxwell, 2015, p. 60), un recurso con el que Carson termina muchas de sus entradas y que tiene un efecto, no en vano, *contradictorio*, pues, lejos de tener el aire conclusivo de los finales, estas adivinanzas no clausuran el relato de cada jornada a la manera de un epifonema, sino que lo abren a nuevos significados elusivos. Esta lectura podría discutirse, no obstante, siguiendo las ideas de Anne McConnell, quien sugerirá que la peregrinación de Carson es una búsqueda que, antes que problematizar, aspira a hallar la formulación más simple de las preguntas más acuciantes: «Carson's narrator seems to seek the sort of structure and clarity provided by the pilgrimage, given the sense that she is drowning in the waters of her father's illness, where nothing has a definitive shape or logic» (McConnell, 2021, p. 28).

Todas estas autoras reconocen en «Kinds of Water» un ineludible deseo de conocimiento que se manifiesta no en la búsqueda de respuestas sino de más preguntas: caminar no para saciar el hambre, sino para distinguir los bordes del hambre; hambre que se alimenta del hambre misma. La vocación antropológica, además, implica que este conocimiento no es un saber técnico, sino humano, inseparable de una problemática afectiva que algunas autoras asocian con el deseo amoroso, como es el caso de Hume, y otras, como García Navarro o McConnell, con el duelo o la enfermedad del padre. Sin embargo, todos estos acercamientos asumen que la experiencia del Camino en «Kinds of Water» está totalmente desemantizada de significados teológicos, cuando lo cierto es que la misteriosa presencia de un personaje como Dios en la escritura de una autora que ficcionaliza formas de conocimiento científico –el diario como cuaderno de observación– se convierte posiblemente en la pregunta o *quest* más fértil de todas, porque, como la propia Carson señala en la entrevista con McNeilly antes citada, «it remains questionable» (Carson, 2003, p. 25). La peregrinación es una pregunta que

permanece abierta, inagotable: «There is a form, let's say, called pilgrimage, which I participated in without really understanding what it was. So maybe that means it's still an interesting question, but I don't know what the question is, to me» (Carson, 2003, p. 25). McNeilly aborda directamente este aspecto de la poesía de Carson que gran parte de la crítica parece desestimar:

> KM: Is there a theological aspect to your work?
> AC: I suppose there's a theological aspect in being human. I think it's one of the things you have to decide what you think about, at some point in your life. God, you just have to bring your forces to bear on that. But I don't feel I have any particular insight to offer on that topic, I just come back to it as one comes back to one's shoes at a certain point in the day–there they are (Carson, 2003, p. 25).

La cuestión teológica es, en última instancia, antropológica: preguntarse por Dios es preguntarse por lo humano. La comparación que Carson hace en esta entrevista entre la fe y los zapatos da cuenta de la irreverente cotidianidad con la que Carson va a acercarse a la cuestión religiosa en su escritura. La cosmovisión carsoniana está totalmente desprovista de jerarquías: lo mismo son el pan y la piedra, Dios y el apóstol.

3. ANIMALES ENCANTADOS: LOS LOBOS COMO TEOMORFISMOS

«Kinds of Water» es la historia de una penitencia y la penitencia es la búsqueda de una forma, una obsesión: «Penance is one form we find, one form we insist on» (Carson, 1995, p. 174). ¿Cuál es la forma del hambre? ¿Qué forma adopta Dios en este camino?

Dentro de la estructura semiótica del texto, podemos tirar de un hilo que aparece y desaparece de manera constante a lo largo del diario, un motivo recurrente que invita a la interpretación: los lobos. La figura del lobo aparece por primera vez en la entrada del 13 de julio en forma de sombras negras sobre el horizonte: «Horizon closing in. Behind the light, toward the west, (darkish) shadows are gathering. That would be animals on the rim

of the plain. That would be the wolf» (Carson, 1995, p. 160). Esta primera aparición, oscura, lejana y borrosa, anuncia cuál será el estatuto ontológico del lobo en este viaje: como una presencia fantasmal, los lobos persiguen al yo poético a lo largo del camino sin manifestarse nunca positivamente; solo en forma de sombras, sueños, leyendas. La presencia fantasmagórica de los lobos introduce en la peregrinación un elemento inquietante, pues si bien forman parte de la naturaleza del paisaje, hay algo en su modo de manifestarse que revela en ellos una faceta sobrenatural. Con cada aparición de los lobos en el texto, la lógica natural se interrumpe y se abre un espacio para lo irracional.

Los lobos serán los encargados de reencantar el Camino, un paisaje que un día poseyó una carga religiosa que en la actualidad es meramente anecdótica para la mayoría de peregrinos. El filósofo de la religión Charles Taylor reflexiona sobre el proceso de desencantamiento que experimentó el mundo con la modernidad y se cuestiona por los posibles modos de reencantamiento. Cuando Taylor habla de desencantamiento, se refiere a la deslegitimación de todas las formas de racionalidad distintas de la razón ilustrada o lo que denomina, con Kant, «la mera razón». Como consecuencia, en un mundo desencantado el yo es un sujeto «taponado», lo que quiere decir que todos los significados del mundo estarían contenidos en el sujeto; se trata de «un mundo en el que el único *locus* de los pensamientos, los sentimientos y el *élan* espiritual está en lo que llamamos "mentes"; y las únicas mentes en el cosmos son las de los humanos» (Taylor, 2011, p. 184). Taylor se pregunta por cómo desparcelar esta localización del significado, es decir, cómo recuperar cierta «porosidad» del sujeto, de manera que este no esté totalmente delimitado y clausurado, sino en comunicación –y comunión– con el afuera de sí; es decir, con lo no humano: «el mundo encantado era un mundo lleno de espíritus y fuerzas morales y […] el límite entre el yo y estas fuerzas era de algún modo poroso. Existían espíritus del bosque y de las zonas salvajes» (Taylor, 2011, p. 183). Tras el giro subjetivista de la modernidad, el reencantamiento sería una respuesta a un sentimiento de pérdida de significado externo:

> [E]n el mundo encantado, el significado ya está ahí en el objeto/agente. Está ahí independientemente de nosotros. Estaría ahí incluso si nosotros no existiésemos. Y esto significa que ese objeto/agente puede comunicarnos este significado, imponérnoslo, de un tercer modo, trayéndonos, por decirlo de algún modo, dentro de su campo de fuerza. Incluso puede imponernos significados muy extraños que, dada nuestra naturaleza, normalmente no tendríamos […] (Taylor, 2011, p. 187).

Si pensamos el Camino de Santiago como una pequeña maqueta de ese mundo encantado –antaño imbuido de un significado externo encarnado en el santo, en pos del cual los peregrinos marchaban– que hoy se presenta desencantado, convertido en experiencia turística, podemos leer en «Kinds of Water» cierto proceso de reencantamiento ejecutado a través de la figura de los lobos, que, cual «espíritus del bosque», acompañan a la voz poética sometiéndola a su campo de fuerza, como escribe Taylor, hechizándola e imponiendo nuevos significados para el camino más allá de la literalidad.

Representantes de la *otra* razón que se opone a la mera razón, los lobos, como ya señalábamos, nunca se muestran positivamente, sino siempre de manera oblicua, ambigua o velada; por ejemplo, a través de los sueños. Así ocurre en la entrada del 16 de julio, donde los lobos aparecen cuando el yo se duerme: «I fall over on a flat rock and fall asleep, while he watches. Wolves come and go, browsing at my back» (Carson, 1995, p. 166). La indecidibilidad sobre si estos lobos estuvieron ahí físicamente o fueron solo un sueño forma parte de la lógica del encantamiento. Este pasaje recuerda, además, a Génesis 20:10-17, el episodio bíblico en el que Jacob se queda dormido sobre una piedra y sueña con Dios, lo cual permite trazar un paralelismo entre la deidad y los lobos, una identificación que se extrema si tenemos en cuenta que en *Glass, Irony & God* hay un poema titulado, de hecho, «The Wolf God» [El Dios Lobo]. Por otra parte, el hecho de que los lobos husmeen a la espalda refuerza su carácter elusivo, huidizo, lo que los convierte en figuras a las que no se puede tener acceso directo. La conexión simbólica entre el lobo y Dios, por tanto, nunca es explícita, sino errante; como se apuntaba antes, el conocimiento que provee la *otra* razón no nace de lo seguro, sino de la fecundidad de las incertezas.

Siguiendo con la faceta onírica de estos animales, encontramos en la entrada del 18 de julio una nueva referencia a un lobo que acecha el sueño de los amantes en una de sus paradas nocturnas:

> For example, in this hotel, one huge white wolf guards us through the night. He has a huge, slow gaze and lies in the lettuces, still as a sculpture except for his black eyes which rove tirelessly back and forth over the moon-washed grounds. Who would have thought we would reach the zone of greatest danger to find that the wolves are the Hospitallers here? (Carson, 1995, pp. 169-170).

En este momento, el motivo del lobo pierde el halo amenazante y ominoso que venía caracterizándolo y se transforma en protector; ya no es una sombra negra sino un animal blanco al que se identifica con una orden religiosa benefactora. El carácter hospitalario de los lobos se muestra en la zona más peligrosa: su naturaleza se revela en el límite y en la contradicción. Pero para la razón lógica, desencantada, las contradicciones generan confusión. «What sense could there be in that?», se pregunta la voz poética. El yo bordea un problema epistemológico –en este caso, hermenéutico– que responde dentro de otra pregunta: «What sense is there in pain at all–however we contrive it for ourselves as we cast about for ways to bind up the wound between us and God?» (Carson, 1995, p. 170) Ese es el sentido de la penitencia: intentar restañar la herida que se abre entre nosotros y Dios.

Opera en este esquema la idea de *metaxu* de Simone Weil: «Dos encarcelados en celdas vecinas que se comunican dando golpes en la pared. La pared es lo que los separa, pero también lo que les permite comunicarse. Igual que nosotros y Dios. Toda separación es un vínculo» (Weil, 1947, p. 177). Los *metaxu* son intermediarios, todo aquello que une y separa al mismo tiempo, barrera y pasadizo: un límite poroso. Responder a las preguntas con preguntas: alimentar el hambre con hambre, curar el dolor con dolor. «The penitent in the act of binding up pain with pain is a photograph I have tried (unsuccessfully) a number of times to capture», escribe Carson al final de este párrafo (Carson, 1995, p. 170). Dios permanece inaccesible para el yo poético y esta inaccesibilidad es condición indispensable para su sentido,

como explica Weil: «Querría que aquel al que amo me amara a mí. Pero si se me entrega totalmente entonces deja de existir, y yo dejo de amarle» (Weil, 1947, p. 178). En el acercamiento a Dios se da, por tanto, la misma lógica que rige el deseo según Carson, un movimiento necesariamente paradójico: Aquiles persiguiendo a la tortuga (Carson, 1986, p. 115).

Por tanto, si la clausura total es imposible, para restañar la herida que se abre entre Dios y nosotros se necesita un nexo, un vehículo. Los lobos se convierten en símbolo de lo divino y lo más original de una helenista como Carson es que hace de la metáfora algo literal, pues etimológicamente metáfora significa 'transporte'. Así pues, Carson presenta a estos lobos, según una leyenda, como los encargados de transportar el cuerpo santo de Santiago para ser enterrado: «As they walk through the dark the wolves become oxen and pull the car to a good high hill» (Carson, 1995, p. 174). La oscuridad proporciona un espacio de confusión capaz de transformar a los lobos en bueyes, vehículo de lo sagrado. En general, lo oscuro suele vincularse con lo divino en «Kinds of Water». La oscuridad es el signo que queda en lugar de la historia que no puede contarse sobre Dios, quien es abordado en este diario como personaje, un personaje que la autora no puede conocer del todo porque es maleable y cambiante como el agua, inaccesible:

> Besides, no one can write a novel about a road, any more than you can write a novel about God, simply because you cannot get around the back of it. A round character is one you can see around. He changes according to the company he keeps. He moves but your movements are always larger, and circumnavigate his. […] When we are denied a story, a light goes off […] I am asking you to study the dark (Carson, 1995, p. 152).

La oscuridad es la signatura de la inaccesibilidad de Dios. También eran oscuros, recordemos, los lobos, que en el comienzo se describían como «(darkish) shadows», otra razón para interpretar que los lobos son figuras que interceden entre lo humano y lo divino.

La idea de inaccesibilidad reaparece constantemente en «Kinds of Water» también a través de la posición de los personajes, donde siempre queda algo inalcanzable *detrás*: los lobos husmean la espalda, a Dios no se le puede dar

la vuelta para verlo por detrás. Este esquema relacional participa del plano erótico en su cruce con el plano religioso, pues los lobos son descritos como «animals who ride on top of one another», una fórmula que se aplica tanto a los lobos como a los amantes (Carson, 1995, p. 150 y p. 174). Para Carson, esta no frontalidad es la que permite el equívoco, la metáfora; y es que, en efecto, si antes los lobos habían sido presentados como vehículo de lo divino por transportar al santo, también el acompañante del yo poético en este peregrinaje, bautizado como «My Cid» en honor a la tradición española, se presenta como vehículo hacia lo divino: al ofrecerle flores, el yo dice implicar a My Cid en una ofrenda al santo que es a la vez una ofrenda a Dios (Carson, 1995, p. 149). Persiguiéndolo desde atrás, sin alcanzarlo, el yo desea a My Cid porque desea su conocimiento y, en particular, lo que sabe sobre Dios: «Ahead of me walks a man who knows the things I want to know about bread, about God, about lovers' conversations» (Carson, 1995, p. 143). Amor, conocimiento y religión quedan entrelazados en este deseo.

Los lobos aparecen de nuevo, como una presencia incierta, en el último momento de la peregrinación, que no acaba en Compostela sino en Finisterre: el fin del mundo. Escribe Carson: «when you reach the place called the end of the world, you fall into the water. Some pilgrims drown, some do not» (Carson, 1995, p. 184). La peregrinación termina de forma alegórica; el yo poético cae al agua y allí siente de nuevo la presencia acechante de unos seres no nombrados:

> Still as watchers they stand, they look, moving their lips. They begin to approach. Now they are browsing at my back, where I have fallen at the edge of the water, knocking back and forth slightly in the force of the waves (Carson, 1995, p. 187).

El uso del plural, el acceso por la espalda y el aire vigilante son indicios suficientes para interpretar que estos seres son los lobos que habían acechado durante todo el camino. Pero hay más: a lo largo del texto encontramos ciertos elementos premonitorios sobre el fin del mundo que nos permiten reconocer a estas figuras como lobos. En la entrada del 18 de julio ya se vati-

cina que «On the edge of the world is a black row of trees, shaking», imagen que reaparece en la entrada del día siguiente en un sueño:

> […] when all at once you remember someone you dreamed of last night. It was someone unknown. Just at dawn he was there, gleaming, shuffling. It makes the night transparent to think of. It makes the night incomparable. You dreamed of black arms shaking on the edge of the world (Carson, 1995, p. 172).

En la distancia, estas figuras negras y quietas se asemejan a los árboles, pero en el sueño se descubre la verdad: los brazos que se agitan no son ramas, sino que pertenecen a otra figura oscura y misteriosa que nunca se muestra de forma directa. Oscuros y oníricos, los lobos, signos de Dios, aguardan en el fin del mundo, lugar-tiempo apocalíptico, límite donde acontecen las revelaciones. La comunión con el agua, como un nuevo bautizo, hace que el yo mismo se transmute en animal, y es aquí donde cabe discutir o completar la interpretación de Hume, quien entendía que las garras, «paws», que el yo adquiere son las de un perro, relacionando este instante final con el comienzo del viaje, donde el yo contempla a un perro ahogado sin estar del todo segura de si se trata de un cadáver o de una estatua. Quizá esta misma indecidibilidad sea aplicable aquí, pues si bien esta lectura es posible, la predominancia de los lobos a lo largo de todo el relato poético hace pensar que el yo se convierte en otro lobo en un momento climático de transformación espiritual: los perros, evolución secular del lobo, se ahogan; los lobos, animales encantados, no. Solo después del límite, después del final, en un lugar de revelación que nos es vedado en este relato, podríamos saber en cuál de los dos animales se ha convertido nuestra peregrina.

4. BREVE EPÍLOGO: LA FORMA DE LO INFORME

Ante la imposibilidad de «escribir una novela sobre Dios», Anne Carson elige la forma del diario para articular un relato que presenta como ensayo y que, en realidad, se caracteriza por la ambigüedad, la sugerencia y la elusión propias de la poesía. «Kinds of Water» muestra una sintaxis sencilla, pero

se descubre como un texto complejo, una trama llena de superposiciones semánticas e irreductible a una lectura unívoca y lógica. Al escribir sobre Carson, decía Bloom que «lo que la literatura persigue es no tanto alcanzar la sabiduría (una tarea casi imposible) sino ir en pos de ella» (Bloom, 2011, p. 680). El misterioso final de la pesquisa relatada en «Kinds of Water» es, en última instancia, un no final que, al subvertir la linealidad del camino, abre la posibilidad a un tiempo mesiánico que «no es el final del tiempo, sino el tiempo del final» (Agamben, 2000, p. 68); un no final que corrobora el carácter poético de un texto que, a diferencia del diario, no presenta los acontecimientos de forma realista y que, a diferencia del ensayo, no articula un razonamiento dianoético.

Aun así, Carson se mueve cómodamente a través de esta multiplicidad morfológica, haciendo de la escritura un ejercicio que no consiste en otra cosa que buscar forma en lo informe: «Fog invents the imagination. We do not like to be surrounded by meaningless grotesquerie, we are animals who take it upon ourselves to find form in the misshapen» (Carson, 1995, p. 173). Los límites borrosos posibilitan la imaginación. Estudiar el agua y estudiar la oscuridad son al cabo la misma tarea: estudiar el límite borroso entre lo humano y lo no humano, entre el antropomorfismo y el teomorfismo, un límite que está mediado por la animalidad. A lo largo de todo el camino, los amantes se describen como animales al mismo tiempo que los lobos se revelan como animales divinizados. En esta triangulación, de nuevo, las formas convergen erradicando las jerarquizaciones, gesto que cabe reconocer también en la mezcla de tradiciones religiosas que se da en este «Kinds of Water», donde el imaginario judeocristiano convive con la espiritualidad oriental que se infiltra en las citas que abren cada jornada y también, podemos decir, con cierto paganismo reconocible en la presencia totémica de los lobos.

Misshapen denota lo que no tiene forma, pero también lo que tiene una forma equivocada. Por medio de la imaginación, la escritura es en Carson una tarea espiritual capaz de borrar las formas establecidas para buscar formas nuevas que configuren nuevas visiones del mundo. Después de todo, ese era el estado de beatitud que describía Weil: un estado donde mirar es

comer y donde lo que separa une; un estado donde las piedras son panes, los humanos son animales y los animales, dioses.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, G. (2000). *El tiempo que resta. Comentario a la Carta a los Romanos.* Madrid: Trotta, 2006.

BLOOM, H. (2011). *La escuela de Wallace Stevens. Un perfil de la poesía estadounidense contemporánea*. Madrid: Vaso Roto.

CARSON, A. (1986). *Eros the Bittersweet*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

CARSON, A. (1995). *Plainwater. Essays and Poetry*. Nueva York, NY: Vintage Books, 2000.

CARSON, A. (2003). Gifts and Questions. An Interview with Anne Carson. Con McNeilly, Kevin (entrevistador). *Canadian Literature,* 176, 12-25.

CARSON, A. (2005). *Decreation. Poetry, Essays, Opera*. Nueva York, NY: Knopf.

COLES, E. (2013). «The Sacred Object: Anne Carson and Simone Weil». *Acta Poética, 34*, 1, 127-154.

DICK, J. K. (2015). The Pilgrim and the Anthropologist. Joshua Marie Wilkinson (coord.). *Anne Carson: Ecstatic Lyre* (pp. 63-68). Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

FISHER, J. (2015). Anne Carson's Stereoscopic Poetics. Joshua Marie Wilkinson (coord.). *Anne Carson: Ecstatic Lyre* (pp. 10-16). Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

GARCÍA NAVARRO, C. (2021). «Love is the mystery inside this walking»: Anne Carson on the Road to Compostela. *ES Review: Spanish Journal of English Studies,* 42, 179-197.

GARZÓN VALLEJO, I. (2014). Postsecularidad: ¿un nuevo paradigma de las ciencias sociales? *Revista de estudios sociales,* 50, 101-112.

HUME, C. (2015). How Is a Pilgrim Like a Soldier? Anne Carson's «Kinds of Water: An Essay on the Road to Compostela». Joshua Marie Wilkinson (coord.). *Anne Carson: Ecstatic Lyre* (pp. 50-55). Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

JENNINGS, C. (2001). The Erotic Poetics of Anne Carson. *University of Toronto Quarterly*, *70*, 4, 923-936.

LATOUR, B. (1991). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

LOTMAN, I. M. (1970). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982.

MAXWELL, K. (2015). The Unbearable Withness of Being: On Anne Carson's *Plainwater*. Joshua Marie Wilkinson (coord.). *Anne Carson: Ecstatic Lyre* (pp. 56-62). Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

MCCONNELL, A. (2021). Looking for the Simplest Question: A Pilgrimage to Compostela in Anne Carson's «The Anthropology of Water». Tiffany Gagliardi Trotman (coord.). *Walking the Camino de Santiago: Essays on Pilgrimage in the Twenty-First Century* (pp. 24-38). Jefferson, NC: McFarland.

TAYLOR, C. (2011). *El futuro del pasado religioso*. Madrid: Trotta, 2021.

WEIL, S. (1947). *La gravedad y la gracia*. Madrid: Trotta, 2007.

ENTRE LO HUMANO Y LO DIVINO: APROXIMACIÓN A LA CORRESPONDENCIA DE CAROLINE GORDON Y FLANNERY O'CONNOR[1]

José Manuel Correoso Ródenas
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Como la crítica se ha encargado de poner de manifiesto en repetidas ocasiones, los años «productivos» de la escritora norteamericana Flannery O'Connor se vieron completados con una intensa producción epistolar. Algunas de estas relaciones epistolares fructificaron en relaciones de amistad para toda la vida, como la que estableció con Caroline Gordon. El objetivo del presente capítulo es el de examinar la producción epistolar que intercambiaron ambas escritoras para dilucidar cómo las dos afrontaban el tema de la búsqueda de Dios. A través de este análisis se establecerá la relación que las dos escritoras tenían con la Divinidad, una relación que daría forma a la propia relación que tuvieron entre ellas.

Palabras clave: Flannery O'Connor; Caroline Gordon; epistolario; literatura sureña; Southern Renaissance.

[1] Este capítulo forma parte de las actividades de los Grupos de Investigación «Poéticas y textualidades emergentes. Siglos xix-xxi» (Universidad Complutense de Madrid) y «Estudios Interdisciplinares en Literatura y Arte –LyA–» (Universidad de Castilla-La Mancha), así como del Proyecto de Investigación Aglaya (H2019/HUM-5714), cofinanciado por la Comunidad de Madrid y el Fondo Social Europeo.

ABSTRACT

As scholars have usually exposed, the «productive» years of the American writer Flannery O'Connor were complimented with an intense production of letters. Some of these epistolary relations resulted in long-lasting friendships, as it happened with Caroline Gordon. The main goal of this chapter is to examine the epistolary production interchanged by both authors with the aim of discerning how they approached the search for God. Through this analysis, I will establish which idea of the Divinity was held by both O'Connor and Gordon, a view that would shape their own personal relation.

Keywords: Flannery O'Connor; Caroline Gordon; epistolary production; Southern Literature; Southern Renaissance.

ENTRE LA CRÍTICA ESPECIALIZADA está comúnmente establecido, a día de hoy, que, para aproximarse por completo a la producción literaria de cualquier escritor, es necesario no sólo recurrir a sus textos publicados, sino también a otros de índole más personal o intimista. En estos es posible encontrar claves que nos permiten entender de una forma más contundente los otros. Me refiero, por supuesto, a diarios[2], inventarios, papeles privados y, por supuesto, correspondencia. Este último ejemplo, al que se aludirá por extenso en las próximas páginas, es especialmente relevante. Usualmente, cuando se acude a las misivas enviadas o recibidas por un escritor, los detalles de su vida privada afloran junto con otros, si cabe, más interesantes, como la cizaña y el grano de la parábola bíblica: los relacionados con su producción literaria o con su concepción de la literatura. A este respecto, puede añadirse lo que afirma José Manuel Correoso Rodenas en relación con la producción epistolar de Flannery O'Connor (1925-1964):

> […] las cartas de Flannery O'Connor han dejado valiosos testimonios sobre las opiniones de la autora. Opiniones que versan sobre muchos y muy diversos temas, como la literatura, tanto su propia producción como el hecho

[2] La propia Flannery O'Connor escribiría en sus años mozos un diario (*A Prayer Journal*) que hoy en día es un testimonio inigualable para acercarse a su pensamiento y a su formación.

> literario en general, la religión católica, las relaciones interpersonales o los viajes que O'Connor hizo visitando por diversas universidades y asociaciones culturales de Estados Unidos [...] (Correoso Rodenas, 2021, p. 55).

Como se podrá apreciar en las siguientes páginas, estas opiniones no serán una excepción, sino que se podrán encontrar a lo largo de todo el recorrido vital y artístico de la autora sureña (así como, muy especialmente, en su relación con Caroline Gordon -1895-1981-).

La historia de las letras occidentales ha dejado jugosos ejemplos que son considerados por la crítica como auténticos talismanes para desentrañar la mente y los escritos de algunos autores. Durante las últimas décadas (desde 1990 aproximadamente), las escuelas teóricas anglosajonas se han encargado de dar una forma crítica más o menos definitiva a este fenómeno, con diversas aproximaciones que es necesario acometer, aunque sea de forma superficial. Quizá, una de las más fructíferas, y de las más pertinentes para entender la relación epistolar entre Flannery O'Connor y Caroline Gordon sea la llamada «escuela de los afectos», que hunde sus raíces en el psicoanálisis freudiano, como Jennifer Cooke pone de manifiesto (Cooke, 2015, p. 10). Esta escuela teórica, fundamentalmente radicada en las aulas estadounidenses, pretende una ruptura con los modelos teóricos precedentes, especialmente los focalizados en el modelo lingüístico (Estructuralismo, etc.), haciendo un mayor énfasis en el contenido y, dentro de éste, en la expresión del narrador y el narratario. Los epistolarios, como expresión manifiesta de la intimidad del emisor y del receptor, son un campo especialmente proclive y fructífero para la aplicación de estas teorías. En parte, como se verá más abajo, es lo que se pretende con este capítulo. Indudablemente, una obra literaria ofrece parte del mundo interior de un autor, y así se ha puesto de manifiesto para diversos textos flannerianos, pero la creación y emisión de correspondencia va un paso más allá. Mediante las cartas es posible apreciar cómo el autor (y sus conexiones) han ido conformando algunas de las concepciones literarias/artísticas que han servido de base a su creación. Asimismo, es posible apreciar cómo vida y obra no son sino dos caras de una misma moneda. Esto será especialmente relevante en el caso particular de las dos escritoras que nos ocupan. Aplicándoles la teoría de los afectos de

Cooke es posible ver cómo la relación O'Connor-Gordon constituye un mosaico metaliterario, y que la dimensión comunitaria de sus sentimientos, una vez que las cartas se han hecho públicas, nos sirve para acercarnos al intimista pero publicable mundo de sus narraciones (especialmente en el caso de la Milledgeville). Sara Ahmed, una de las teóricas que ha contribuido a dar forma a esta escuela, nos da algunas de las claves para entender este proceso, y cómo el lector y el crítico contemporáneo deben acercarse al mismo:

> The objects of emotion slide and stick and they join the intimate histories of bodies, with the public domain of justice and injustice. Justice is not simply a feeling. And feelings are not always just. But justice involves feelings, which move across the surfaces of the world, creating ripples in the intimate contours of our lives. Where we go, with these feelings, is an open question (Ahmed, 2004, p. 202).

Aunque sea caer en un flagrante caso de objetivación, la figura de Caroline Gordon se convierte, como se deduce de la correspondencia de O'Connor, en un objeto de emoción para esta, pudiéndose aplicar los postulados de Ahmed: lo privado hecho público y, en consecuencia, abierto para la valoración de la justicia (académica y crítica).

Para el caso que nos ocupa, se podría citar una interminable retahíla de epistolarios, pero sólo se aludirá a los ejemplos paradigmáticos de la correspondencia de los literatos Horace Walpole (1717-1797, digitalizada y ofrecida en abierto por la Universidad de Yale) y Edgar Allan Poe (1809-1849, con distintas ediciones preparadas por prestigiosos expertos)[3]. La elección de estos dos escritores no es baladí, pues ambos van a constituir, directa o indirectamente, parte de la educación sentimental y artística de Flannery

[3] En este caso en particular, deben citarse estudios como el de Lesley Ginsberg (2019), o en nuestro país, el que lleva por título «Re-Visiting the Sources of «Hans Pfaall»: A Tentative Approach to Include Hugh Henry Brackenridge's *Modern Chivalry*» (2022), donde su autor utiliza la correspondencia poeniana para rastrear las fuentes de uno de los relatos más icónicos del escritor bostoniano.

O'Connor (1925-1964), como bien apunta José Manuel Correoso Rodenas (2020).

A diferencia de los autores arriba mencionados, o de otros que podrían añadirse a la nómina, la tarea de aproximarse a la correspondencia de Flannery O'Connor no es tan unidireccional. En efecto, no existe una edición que recopile la producción epistolar de la escritora de Milledgeville[4]. Por el contrario, el aficionado y el investigador tienen que navegar a través de una serie de volúmenes que, en ocasiones son reiterativos y, en ocasiones son inconexos entre sí, para poder leer la totalidad de las cartas enviadas o recibidas por O'Connor. Esta dificultad se ve acentuada si se tiene en cuenta que los criterios editoriales de estos volúmenes, así como sus objetivos y destinatarios (tanto receptor como narratario) difieren entre sí, a veces creando un gran abismo de un volumen a otro.

A día de hoy existen cuatro volúmenes independientes a los que hay que recurrir. El primero, y el más conocido, es el titulado *The Habit of Being*, publicado en 1979 por Sally Fitzgerald (1916-2000)[5], una selección de las cartas enviadas por la literata entre 1948 y su fallecimiento. Estas dos particularidades de la colección (selección y sólo cartas enviadas) han provocado que una serie de investigadores se hayan pronunciado en contra de la utilidad académica de la colección. Quizá, el testimonio más relevante sea el de Robert McGill, quien ofrece un interesante análisis de las implicaciones autobiográficas de los textos de O'Connor: «Sally Fitzgerald makes numerous modifications to the original texts that alter the way in which we receive them» (McGill, 2004, p. 40). Esta colección, a día de hoy, se encuentra dentro del canon flanneriano, habiendo gozado de traducciones a numerosos idiomas, y siendo constantemente citada (a pesar de sus carencias) por

4 Aunque la mayor parte de su correspondencia está depositada en Emory University en Atlanta (disponible en https://findingaids.library.emory.edu/documents/oconnor1305/). En esta misma institución están también depositados dos diagramas manuscritos con los que Caroline Gordon (1895-1981) reestructuró el relato flanneriano «Revelation» (1964).

5 Como apuntan Stephen G. Driggers y Robert J. Dunn (Driggers y Dunn, 1989, pp. 190-191), las galeradas y otros testimonios manuscritos de esta edición se encuentran depositados en el Georgia College and State University de Milledgeville.

la comunidad académica. De entre la multitud de voces a que la autora responde, quizá la más destacable sea la de Betty Hester (1923-1998)[6], quien donaría a Emory University sus misivas poco antes de suicidarse.

El siguiente, en nivel descendente de popularidad, sería la colección que lleva por título *Good Things Out of Nazareth*, editado por Benjamin B. Alexander. Esta colección se presenta como la publicación definitiva de las cartas que quedaban por sacar a la luz de la escritora. Sin embargo, navegando un poco entre sus páginas, se aprecian los solapamientos con otros volúmenes. No obstante, la labor de Alexander es encomiable, pues ofrece una buena compilación de cartas intercambiadas por otros escritores, editores, etc., en torno a la figura de O'Connor, incluso después de su prematura muerte, como el padre James H. McCown (1912-1991), los Fitzgerald o Robert Giroux (1914-2008), sobre el que se volverá más adelante. Gracias a la labor editora de Alexander podemos llegar a saber, entre otras cosas, cuándo y cómo Flannery O'Connor decidió dejar sus estudios de periodismo para convertirse en escritora profesional (O'Connor, 2019, pp. 3-5).

Saliendo de las colecciones generalistas, los dos volúmenes que quedan son aquellas colecciones que recogen «conversaciones» particulares de Flannery O'Connor con un destinatario o un grupo de destinatarios en concreto. La primera de estas es la correspondencia que mantiene con el también escritor Brainard Cheney (1900-1990) y su esposa Frances (1906-1996), en cuya relación con la escritora tuvo mucho que ver Gordon, como prueban las cartas que ambas intercambiaron entre el 29 de enero y el 22 de febrero de 1953. Flannery O'Connor diría en la primera de estas misivas: «Do you know a man named Brainard Cheney?» (*The Letters of Flannery O'Connor and Caroline Gordon*, 2018, p. 49), para continuar describiendo una reseña que el de Tennessee había hecho de sus obras. Como interesante coincidencia, en su respuesta, Caroline Gordon mencionará cómo Cheney también había entrado en su vida: «In the same mail that your letter came was one from Brainard Cheney, saying that he was going to send me his review of

6 «A» en la correspondencia. La obra poética, narrativa y ensayística de esta autora todavía permanece inédita y, por supuesto, a la espera de un estudio académico.

Wise Bood» (*The Letters of Flannery O'Connor and Caroline Gordon*, 2018, p. 50). Gordon, ya consagrada como escritora, abogaría ante Cheney por la valía de O'Connor. Esta colección es interesante porque es una de las pocas ocasiones en que es posible apreciar un acercamiento a las posturas políticas de Flannery O'Connor (próximas al conservadurismo) o, por ejemplo, seguir el humor flanneriano fuera de sus relatos y novela, como la carta fechada el 18 de octubre de 1955, en la que la escritora bromea acerca de su deseo de fumar puros (*The Correspondence of Flannery O'Connor and the Brainard Cheneys*, 1986, p. 26).

Y finalmente, llegamos a las cartas que nos van a ocupar durante las páginas siguientes, las intercambiadas con la escritora Caroline Gordon, quien se convertiría en la mentora literaria de O'Connor, entre 1951 y el fallecimiento de la autora de Milledgeville. Esta colección también añade algunas cartas posteriores (hasta la muerte de Gordon) relativas a O'Connor[7].

Como se anuncia en el título del presente capítulo, las cartas que ambas mujeres intercambiarán departirán de numerosos temas, oscilando entre lo humano (por ejemplo, Caroline abandonada por su marido) y lo divino. Dentro de esta segunda vertiente, la búsqueda de Dios será un tema central en esas cartas, pues era una cuestión que preocupaba especialmente a Gordon, también católica (conversa, a diferencia de O'Connor) y quien vivía inmersa en los ambientes universitarios y seculares de la Norteamérica de su día[8]. De hecho, como apunta Christine Flanagan, tanto Gordon como su esposo llegaron al catolicismo a través de la intelectualidad académica[9]:

> In 1949, the Tates met the French Catholic theologian Jacques Maritain, who was considered the most influential Catholic philosopher on either side

[7] Entre las que destacan las que intercambió con Robert Giroux en este período.

[8] Llegará a decir lo siguiente en una carta a O'Connor de mayo de 1953, acerca de la University of Washington: «I go to a Dominican church here: the Blessed Sacrament. The Newman chaplain, Fr. Dooley, tells me this is the most pagan campus in the U.S. Maybe it is» (*The Letters of Flannery O'Connor and Caroline Gordon*, 2018, p. 60).

[9] De hecho, Caroline Gordon se convertiría en 1947, sirviendo de acicate para que Brainard Cheney y su esposa también abrazaran la fe católica.

> of the Atlantic. His book Art and Scholasticism (1920) had been translated into English in 1930. Maritain was teaching at Princeton and living near the Tates in New Jersey. When Allen Tate followed Gordon into the Catholic Church, Jacques Maritain and his wife Raïssa served as Allen's godparents. A lasting friendship followed, and Gordon quoted Maritain in her epigraph to *The Malefactors*. After its publication, Gordon felt that Maritain was one of the few who understood the technical achievement of the novel (Flanagan, 2018, p. 5).

Dicho esto, el principal objetivo del presente capítulo es el de examinar la producción epistolar que intercambiaron ambas escritoras para dilucidar cómo las dos afrontaban el tema de la búsqueda de Dios: desde posturas más intelectualistas[10] Gordon y desde posturas más «canónicas» O'Connor. No obstante, la escritora de Milledgeville no estaba exenta de las aproximaciones «intelectualistas» de Gordon, como prueba su relación epistolar con el futuro poeta Alfred Corn (nacido en 1943) en la primavera de 1962 (*HB*, pp. 476-480), considerado uno de los poetas sureños más relevantes de las últimas décadas, incluso por críticos tan influyentes como Harold Bloom. Con Corn, O'Connor discutiría acerca de la viabilidad de ser católico en el ambiente universitario estadounidense de la década de los años 60: «Students get so bound up with difficulties such as reconciling the clashing of so many different faiths […] that they cease to look for God in other ways» (*HB*, p. 476); una reflexión que se torna en un consejo unas líneas más abajo: «Don't get so entangled with intellectual difficulties that you fail to look for God in this way» (*HB*, p. 477). A través de este análisis se establecerá la relación que las dos escritoras tenían con la Divinidad, la cual daría forma a la propia relación que tuvieron entre ellas. En otra ocasión[11], ya tuve la oportunidad de redundar en cómo Flannery O'Connor había intercam-

[10] Abreviaturas utilizadas:
– MM: Mystery and Manners.
– HB: The Habit of Being.

[11] En una comunicación impartida en el congreso «Autores en busca de Autor», celebrado en la Universidad Complutense de Madrid en septiembre de 2021.

biado conversaciones de este tipo a través de su correspondencia con otros destinatarios. Se seguirá, pues, en la misma línea.

Antes de proseguir, se debería presentar brevemente a la escritora Caroline Gordon Tate, quizá menos conocida para el lector que Flannery O'Connor, pues ha gozado de menos predicamento en nuestro país, y en el ámbito hispanohablante en general. Natural de Kentucky (nacida en la plantación Woodstock, recalcando el sentido aristocrático-sureño de la autora) y educada en los círculos elitistas de Tennessee, desde muy joven se convirtió en una estrella fulgurante en el panorama literario sureño y estadounidense en general. Tal es así, que todavía en su juventud recibió una beca Guggenheim (1932) y un premio literario O. Henry (1934). En cuanto a las aproximaciones académicas a su figura y producción literaria, quizá las más relevantes sean la biografía de Veronica A. Makowski (1989) y el estudio histórico y filológico de Ann Waldron (1989). A estos podrían añadirse otros estudios de menor envergadura, pero aun así dignos de mención, como los de James E. Rocks (1967-1968) o el de Mary O'Connor (1971), entre otros.

Su relación con el resto del plantel literario norteamericano de esas décadas es notable, codeándose con nombres tan relevantes como T. S. Eliot (1888-1965), William Faulkner (1897-1962), Ernest Hemingway (1899-1961) o Robert Lowell (1917-1977), entre otros. Sin embargo, sus conexiones más fructíferas vendrían de la mano del círculo de intelectuales sureños (surgidos en torno a la Universidad de Vanderbilt[12]) conocidos como «The Fugitives»[13]. O'Connor se referiría a este grupo tras una visita a Vanderbilt, y así lo expresaría en una carta dirigida a Caroline Gordon el 10 de mayo de 1959: «I don't reckon I saw many Fugitives at Vanderbilt» (*The Letters of Flannery O'Connor and Caroline Gordon*, 2018, p. 168). En torno a ese

[12] Donde daría clase el también «fugitivo» Robert Penn Warren (1905-1989), mentor literario de Flannery O'Connor en Iowa.

[13] Los límites impuestos a este capítulo impiden adentrarse por extenso en la producción y relevancia de este grupo literario, uno de los más fructíferos de la historia cultural de Estados Unidos. Se remite, por el contrario, al lector al volumen de William C. Pratt (1991) y al documental filmado en la televisión local de Nashville (NPT) en 2012 (disponible en https://www.wnpt.org/the-fugitives/).

grupo conocería Caroline al que sería su marido en dos ocasiones[14], ambas culminadas en sendos divorcios (el segundo de los cuales comentarían las escritoras en sus cartas), el poeta Allen Tate (1899-1979)[15], miembro de los «Southern Agrarians»[16] y uno de los firmantes del manifiesto *I'll Take My Stand* (1930), baluarte del agrarianismo y obra fundamental para comprender el renacimiento cultural sureño, analizando la historia y la cultura de esta región dejando de lado los postulados «guerracivilistas» que se habían venido esgrimiendo hasta el momento. De él dirán Emily S. Bingham y Thomas A. Underwood:

> Allen Tate, once Ramson's protégé, made a name for himself as a modernist Southerner who wrote «Ode to the Confederate Dead,» two biographies of Confederate heroes, and an acclaimed Southern novel, *The Fathers* (1938). He went on to serve as editor of the *Sewanee Review*, as Chair of Poetry at the Library of Congress, and, in his later years, as president of the American Academy of Arts and Letters. His friendships and influences on some of the most prominent American literary figures –and his piercing criticism of their work– kept him in the public eye for much of his life (Bingham y Underwood, 2001, p. 5).

Como se puede ver, el panorama intelectual con el que se va a encontrar Flannery O'Connor a través de Caroline Gordon es inmejorable.

Como el lector probablemente sepa, la relación entre ambas escritoras comenzó de forma profesional y a través de los Fitzgeralds, quienes conocían a Caroline y la recomendaron como correctora del manuscrito de *Wise Blood* (1952), como bien indica Connie Ann Kirk:

[14] De hecho, como se ha mencionado más arriba, O'Connor y Gordon intercambiarían algunas misivas comentando los deslices extramatrimoniales de Allen.

[15] Para más información sobre la vida y obra de este poeta, véase Thomas A. Underwood (2003).

[16] Véase Emily S. Bingham y Thomas A. Underwood (2001).

> The Fitzgeralds suggested that O'Connor send her manuscript of *Wise Blood* to Gordon for comments on a revision before sending it to Harcourt, Brace. Gordon's comments hit O'Connor as prescient and worthwhile, and she respected her opinion from then on. She provided an important link for O'Connor with the literary world in the crucial time when she first had to return to MILLEDGEVILLE (Kirk, 2008, pp. 308-309; mayúsculas en el original).

Como Kirk apunta, no será esta la última colaboración editorial entre ambas autoras, como se podrá ver también a través de su correspondencia. Fruto de esta primera colaboración sería un artículo publicado por Gordon en 1958 en el que reseña la novela, y en el que se deshace en elogios hacia O'Connor:

> The talent of Flannery O'Connor, one of the most original among younger American writers, was recognized soon after the publication of her first short stories. Her originality has been to some extent obscured by the resemblance of her work to the work of other American writers who belong, roughly, to the same literary generation (Gordon, 1958, p. 3).

A lo que se puede añadir lo mencionado en una carta enviada por Caroline Gordon a Robert Fitzgerald en mayo de 1951:

> I'm glad you gave me Flannery O'Connor's novel to read. I'm quite excited about it. This girl is a real novelist. (I wish that I had had as firm grasp on my subject when I was her age!) At any rate, she is already a rare phenomenon, a Catholic novelist with a real dramatic sense, one who relies more on her technique than her piety (*The Letters of Flannery O'Connor and Caroline Gordon*, 2018, 17).

Así, hasta después de la muerte de Flannery O'Connor, las valoraciones positivas serían constantes. Esta buena conexión llamó, ya en su día (manteniéndose hasta el momento presente) la atención de la crítica. Así, la relación literaria y personal de ambas escritoras ha sido estudiada por di-

versos especialistas, aunque si bien no en toda la extensión que merecería, sí dando algunos frutos dignos de mención. Se mencionarán simplemente los trabajos de Robert E. Golden y Mary C. Sullivan (1977), Charlotte Beck (1996-1997), Thomas F. Haddox (1999) y Christine Flanagan y Jessica McQuain (2019).

Adentrándonos ya en las cartas, como se ha mencionado más arriba, estas cubren el período que transcurre entre mayo de 1951 y abril de 1981. Sobre el estilo general de las mismas, se puede decir, a grandes rasgos, que comienzan con las formalidades propias de una relación «profesional» entre una escritora consagrada y una aspirante, para ir escalando en intimidad hasta ofrecernos una ágil conversación entre amigas. Así, ambas mujeres entrelazan detalles de sus vidas privadas, como la magnífica descripción que hace Gordon de su casa en Mineápolis: «Our little house, which was ideal for a middle aged couple, proved to be a torture chamber for the mother of three […]» (*The Letters of Flannery O'Connor and Caroline Gordon*, 2018, p. 103). A través del tiempo y el espacio (Caroline Gordon vive durante unos años en Roma[17] y viaja por todo Estados Unidos, principalmente siguiendo los destinos de Allen como poeta residente de diversas universidades) se va tejiendo una relación que ofrece unos frutos epistolares inigualables.

Dadas las fechas de las cartas, resulta obvio que las últimas misivas de la colección versan sobre comentarios acerca de Flannery O'Connor tras su muerte, hecho que no frenó la admiración de Gordon hacia ella, convirtiéndose en una especie de valedora social y cultural. Estas misivas, por ejemplo, están dirigidas a Robert Giroux, quien se había convertido años ha en el editor de las obras flannerianas[18]. Como pasaba con la corresponden-

[17] Desde donde envía numerosas cartas a O'Connor donde, entre otras cosas, se ofrecen jugosas descripciones de la ciudad y, especialmente, de sus iglesias.

[18] Quien también editaría a escritores como el mencionado T. S. Eliot, Virginia Woolf (1882-1941), George Orwell (1903-1950), William Golding (1911-1993), Bernard Malamud (1914-1986), Aleksandr Solzhenitsyn (1918-2008), Jack Kerouac (1922-1969), Nadine Gordimer (1923-2014), Derek Walcott (1930-2017), Susan Sontag (1933-2004) o Seamus Heaney (1939-2013).

Véase Al Silverman (2008).

cia intercambiada con la propia escritora, Caroline Gordon sigue aunando conceptos como pueden ser los literarios y los teológicos entre sus líneas. Uno de los testimonios más reveladores de este grupo es el de una carta enviada al profesor de la University of South Carolina Samuel Ashley Brown (1923-2011) el 5 de septiembre de 1964, un mes después de la muerte de O'Connor: «If she hadn't had faith she couldn't have written good stories» (*The Letters of Flannery O'Connor and Caroline Gordon*, 2018, p. 236). Como la audiencia recordará, esto es similar a algunas de las ideas expuestas por O'Connor en, por ejemplo, los ensayos de su colección *Mystery and Manners*[19]. A este respecto, Flannery O'Connor también se pronuncia en una carta enviada a Gordon en noviembre de 1951, en la que, con su humor característico, vuelve sobre la noción del escritor católico:

> […] but one thing that has concerned me is that it [*Wise Blood*] might be recognized by Catholics as an effort proper to a Catholic; not that I expect any sizable number of them who aren't kin to me to read it -reading is not necessary to salvation which may be why they don't do it […]. I used to be concerned with writing a «Catholic» novel and all that but I think now I was only occupying myself with fancy problems. If you are a Catholic you know so well what you believe, that you can forget about it and get on with the business of making the novel work (*The Letters of Flannery O'Connor and Caroline Gordon*, 2018, 34-35).

De nuevo, las similitudes con *Mystery and Manners* afloran: «The very term «Catholic novel» is, of course, suspect, and people who are conscious of its complications don't use it except in quotation marks» (*MM*, p. 172). Como se puede ver, la propia O'Connor tenía una idea bastante negativa de esta categorización literaria, especialmente cuando se aplicaba a su propia narrativa.

[19] Aunque tradicionalmente se alude a esta colección como «ensayos» (quizá para solventar la más confusa etiqueta de Sally Fitzgerald «occasional prose»), debe tenerse en cuenta que muchos de estos textos nunca vieron la luz como tales ensayos, sino que constituían las notas, más o menos organizadas, que la propia O'Connor llevaba consigo en sus múltiples visitas a universidades y diversas instituciones culturales.

Como se ha mencionado más arriba, la dualidad entre aproximaciones más «intelectuales» y «creyentes» a la Divinidad será una constante en esta correspondencia, y ello constituirá una de las primeras nociones que aparece en la colección, en una carta enviada por Gordon a O'Connor en 1951: «There are so few Catholic novelists who seem possessed of a literary conscience -not to mention skill- that I feel that your novel is very important» (*The Letters of Flannery O'Connor and Caroline Gordon*, 2018, p. 22). En 1958, Caroline Gordon vuelve sobre la cuestión, con el añadido de que parece ahora coincidir con las opiniones vertidas por O'Connor acerca de los católicos y los protestantes en el Sur:

> If I read your work aright you are viewing the rural South through the eyes of Roman Catholicism. Nobody else has done this. It is a tremendous feat and God knows you are doing the right thing that most needs to be done. […] they [los protestantes] have been deprived of the blood of Christ for so long (*The Letters of Flannery O'Connor and Caroline Gordon*, 2018, pp. 146-147).

Aunque Caroline Gordon no tuvo acceso al *Prayer Journal* de O'Connor (descubierto y publicado en 2013), esta noción es similar a la expuesta por la joven aspirante a escritora en sus tiempos en el Iowa Writers' Workshop (University of Iowa). Una carta, que Caroline Gordon dirige al padre Charles, a Flannery y a Ashley Brown, fechada el 25 de noviembre de 1961, es especialmente reveladora, aunando preocupaciones religiosas y cuestiones personales. En ella, Gordon vuelve a asimilar su pensamiento al de la joven O'Connor en Iowa, afirmando lo siguiente: «The writing of novels was, for me, for years, a substitute for the art of prayer […]» (*The Letters of Flannery O'Connor and Caroline Gordon*, 2018, p. 174). Más adelante, menciona otro de los temas que va desgranando en su correspondencia, como son las relaciones con su familia, y de esta con la religión:

> My older granddaughter, Caroline, is very bright and done well at school. I think that she has already undergone a serious religious crisis – one that has actually affected her health. She and her two brothers and her mother and father have all been baptized in the Church but her parents have lapsed and

are now trying to be Episcopalians (*The Letters of Flannery O'Connor and Caroline Gordon*, 2018, p. 174).

Que puede interpretarse como una consecuencia (o un desenlace trágico) de lo mencionado por Flannery O'Connor en su carta del 14 de noviembre de 1954:

> It must be very fine to look at your family and see it becoming Catholic. We look at ours and I am afraid I see the Catholicity washing away. The grandchildren get married outside the Church, etc. etc. Part is from poor instruction and part from that awful jell the Irish manage to set their religion in. They pass it on from generation to generation. We all prefer comfort to joy (*The Letters of Flannery O'Connor and Caroline Gordon*, 2018, p. 106).

Abriendo así el tema de la creciente secularización, una preocupación para ambas intelectuales ya en los años cincuenta (presente, como se ha visto más arriba, en las «conversaciones» con Alfred Corn).

Se ha mencionado con anterioridad el tema de los divorcios de Caroline Gordon. Sin pretender entrar en frivolidades, haré brevemente mención al segundo de ellos, que sería el definitivo y el más traumático (con infidelidades de por medio). Como se ha visto, será éste también en el que, al menos por carta, intervenga Flannery O'Connor. Este hecho de la vida privada de Gordon sirve, a través de las misivas, para apreciar cómo ambas escritoras abordaron un problema personal, pero con unas innegables implicaciones morales, dada la naturaleza sagrada que el matrimonio tenía para ambas como católicas. A finales de 1958, tras años de vida separada, Allen Tate y Caroline Gordon intentaron una reconciliación que acabó en un manifiesto desastre:

> He has started divorce proceedings in Minnesota, hoping to get a divorce on grounds of mental cruelty. I have consulted three priests and they all say unhesitatingly that it is my duty to actively oppose a divorce. I, myself, think that it would be a prelude to Allen's getting out of the Church and if he does that he is a goner. However, I don't have to worry my brain over

> what I ought to do. My spiritual advisers speak so plainly and firmly that all I have do is obey as best I can (*The Letters of Flannery O'Connor and Caroline Gordon*, 2018, p. 162).

En la carta fechada el 30 de noviembre de ese año, la de Kentucky da detallada cuenta de la inmadurez del «fugitivo», así como de sus frecuentes problemas de alcoholismo, incluso achacando este comportamiento a una posible intervención sobrenatural: «I think that Allen really is possessed now by an evil spirit[20]» (*The Letters of Flannery O'Connor and Caroline Gordon*, 2018, p. 165[21]). Como se aprecia en el fragmento citado, Gordon busca la ayuda de la Iglesia para resolver sus problemas maritales, obteniendo preciosos consejos que seguirá en los próximos meses. Sin embargo, lo que resulta más sorprendente es la reacción de la propia O'Connor a estos testimonios, obviándolos completamente en sus siguientes cartas, así como en la que dirige a Brainard y Frances Cheney el 2 de diciembre: «The letter from Caroline [Gordon Tate] today was pretty bad. It doesn't look like you can do anything for them but pray» (*The Correspondence of Flannery O'Connor and the Brainard Cheneys*, 1986, p. 80). Esta actitud contrasta si la comparamos con la que presenta frente a otro problema mundano de corte moral, la apostasía de Betty Hester, tal como se relata en la carta que le envió el 28 de octubre de 1961:

> I don't know anything that could grieve us here like this news. I know that what you do you do because you think it is right, and I don't think any the less of you outside the Church than in it, but what is painful is the realization that this means a narrowing of life for you and a lessening of the desire for life (*HB*, pp. 451-452).

[20] Haciendo un interesante juego de palabras entre un «mal espíritu» y el vocablo inglés «spirit», el cual hace referencia a las bebidas alcohólicas destiladas.

[21] Muy en consonancia con lo que Flannery O'Connor había expresado acerca de la presencia demoníaca en sus propios escritos. Véase José Manuel Correoso Rodenas (Correoso Rodenas, 2021, pp. 51-54).

Quizá, la extremadamente larga misiva de Caroline del 25 de noviembre agotó los argumentos de Flannery, inmersa en esos momentos en la segunda edición francesa de *Wise Blood*[22]. Las menciones que ambas autoras hacen a Dios en sus respectivas cartas serán muchas más, relacionadas con diversos aspectos, aunque la literatura y la producción literaria ocuparán siempre un lugar central, dada la relación mentora-pupila que las unió durante años. Sin embargo, la mencionada relación de maestría se vería subvertida con el paso de los años, convirtiéndose O'Connor en la maestra de Gordon en lo que a la búsqueda de Dios se refiere. Un recorrido por las colecciones epistolares que se han detallado más arriba ofrece una aproximación bastante exacta, como Benjamin B. Alexander menciona en su prefacio a *Good Things Out of Nazareth*: «They [las cartas] also revealed O'Connor as an apologist for the faith and spiritual director for a few searching Friends» (Alexander, 2019, p. xiii). Caroline Gordon sería una de estos amigos.

En conclusión, la correspondencia entre Flannery O'Connor y Caroline Gordon constituye un inigualable testimonio que nos sirve para comprender mucho mejor la época en que ambas vivieron y escribieron, pero también para conocer mejor a ambas literatas, dos de las mentes más clarividentes de Estados Unidos en el siglo XX. Como se ha podido ver en las páginas precedentes, los temas que aúnan la escritura de ambas mujeres son variados y se intercalan como si de una fluida conversación se tratase. Saltando de lo personal a lo profesional, el lector y el investigador pueden acercarse a algunas de las visiones más íntimas que Flannery O'Connor y Caroline Gordon tienen que ofrecer. Dadas sus convicciones y su formación, el tema religioso no podía estar ausente de este repertorio de misivas. Dios es un tema recurrente, pues las dos escritoras lo ponen en el centro de su vida, como buenas católicas, dándole un lugar preeminente tanto en sus quehaceres cotidianos como en su actividad artística. Así, mediante el intercambio de consejos, reseñas y/o correcciones, Dios aflora entre las líneas de las cartas que Gordon y O'Connor intercambiaron. De estas menciones, se puede deducir que ambas lo consideraban un lugar central en su producción lite-

[22] La primera había aparecido en la editorial Gallimard en 1959, bajo el título *La Sagesse dans le sang*, traducida por Maurice-Edgar Coindreau (1892-1990).

raria, considerándolo el motor que las llevó a alcanzar el parnaso narrativo como lo hicieron. De este modo, Flannery O'Connor, aunque alejada de los postulados calvinistas que esgrimieron los fundadores de Estados Unidos, se convierte en una nueva «city upon a hill» para iluminar a Caroline Gordon y, a través de ella, al mundo.

BIBLIOGRAFÍA

(2009). *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer.

(1986). *The Correspondence of Flannery O'Connor and the Brainard Cheneys*. Jackson, MS: University Press of Mississippi.

(2018). *The Letters of Flannery O'Connor and Caroline Gordon*. Athens, GA: The University of Georgia Press.

Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. New York, NY: Routledge.

Alexander, B. B. (2019). Preface. Flannery O'Connor. *Good Things Out of Nazareth. The Uncollected Letters of Flannery O'Connor and Friends* (pp. xi-xxi). Nueva York, NY: Convergent.

Beck, C. (1996-1997). Caroline Gordon and Flannery O'Connor: An Empowering Anxiety of Influence. *The Flannery O'Connor Bulletin*, *25*, 194-213.

Bingham, E. S. y Underwood, T. A. (2001). Introduction. Emily S. Bingham y Thomas A. Underwood (eds.). *The Southern Agrarians and the New Deal. Essays after* I'll Take My Stand (pp. 1-33). Charlottesville, VA: University Press of Virginia.

Bingham, E. S. y Underwood, T. A. (Eds.) (2001). *The Southern Agrarians and the New Deal. Essays after* I'll Take My Stand. Charlottesville, VA: University Press of Virginia.

Cooke, J. (2015). The Writings of Intimacy: Theories of Affect, Emotion and Relationality. Julian Wolfreys (ed.). *Introducing Criticism in the 21st Century* (pp. 9-24). Edimburgo: Edinburg University Press.

Correoso Rodenas, J. M. (2021). *Flannery O'Connor y la literatura gótica*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Correoso Rodenas, J. M. (2020). *La literatura gótica llega al Nuevo Sur: Influencia y reformulación del gótico en la obra de Flannery O'Connor*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Correoso Rodenas, J. M. (2022). Re-Visiting the Sources of «Hans Pfaall»: A Tentative Approach to Include Hugh Henry Brackenridge's *Modern Chivalry*. *Alicante Journal of English Studies / Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 36, 69-83.

Davidson, D., Fletcher, J. G., Kline, H. B., Lanier, L. H., Lytle, A. N., Nixon, H. C., Owsley, F. L., Ransom, J. C., Tate, A., Wade, J. D., Warren, R. P. y Young, S. (2006). *I'll Take My Stand. The South and the Agrarian Tradition*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press.

Driggers, S. G. y Dunn, R. J. (1989). *The Manuscripts of Flannery O'Connor at Georgia College*. Athens, GA: The University of Georgia Press.

Flanagan, C. (2018). Introduction. *The Letters of Flannery O'Connor and Caroline Gordon* (pp. 1-14). Athens, GA: The University of Georgia Press.

Flanagan, C. y McQuain, J. (2019). «No Light Task to Advise a Genius»: The Mentorship of Caroline Gordon and Flannery O'Connor. *Flannery O'Connor Review*, *17*, 64-70.

Ginsberg, L. Poe: A Life in Letters. J. Gerald Kennedy y Scott Peeples (eds.). *The Oxford Handbook of Edgar Allan Poe* (pp. 50-69). Oxford: Oxford University Press.

Golden, R. E. y Sullivan, M. C. (1972). *Flannery O'Connor and Caroline Gordon. A Reference Guide*. Boston, MA: G. K. Hall & Company.

Gordon, C. (1958). Flannery O'Connor's *Wise Blood*. *Critique*, *2*, 2, 3-10.

Haddox, T. F. (1999). Contextualizing Flannery O'Connor: Allen Tate, Caroline Gordon, and the Catholic Turn in Southern Literature. *Southern Quarterly*, *38*, 1, 173-190.

Kennedy, J. G. y Peeples, S. (Eds.) (2019). *The Oxford Handbook of Edgar Allan Poe*. Oxford: Oxford University Press.

Kirk, C. A. (2008). *Critical Companion to Flannery O'Connor. A Literary Reference to Her Life and Work*. Nueva York, NY: Facts On File.

Makowski, V. A. (1989). *Caroline Gordon. A Biography*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

McGill, R. (2004). The Life You Write May Be Your Own: Epistolary Autobiography and the Reluctant Resurrection of Flannery O'Connor. *The Southern Literary Journal*, *36*, 2, 31-46.

O'Connor, F. (2013). *A Prayer Journal*. Nueva York, NY: Farrar, Straus and Giroux.

O'Connor, F. (2019). *Good Things Out of Nazareth. The Uncollected Letters of Flannery O'Connor and Friends*. Nueva York, NY: Convergent.

O'Connor, F. (1970). *Mystery and Manners*. Nueva York, NY: Farrar, Straus & Giroux.

O'Connor, F. (1988). *The Habit of Being*. Nueva York, NY: Farrar, Straus and Giroux.

O'Connor, M. (1971). On Caroline Gordon. *The Southern Review*, *7*, 2, 463-466.

Poe, E. A. (2008). *The Collected Letters of Edgar Allan Poe*. Cambridge, MA: Gordian Press.

Pratt, W. C. (1991). *The Fugitive Poets. Modern Southern Poetry in Perspective*. Nashville, TN: J. S. Sanders.

Rocks, J. E. (1967-1968). The Mind and Art of Caroline Gordon. *The Mississippi Quarterly*, *21*, 1, 1-16.

Silverman, A. (2008). *The Time of Their Lives: The Golden Age of American Publishers, Their Editors and Authors*. Nueva York, NY: Truman Talley.

Underwood, T. A. (2003). *Allen Tate: Orphan of the South*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Waldron, A. (1989). *Close Connections. Caroline Gordon and the Southern Renaissance*. Knoxville, TN: University of Tennessee Press.

Wolfreys, J. (Ed.) (2015). *Introducing Criticism in the 21st Century*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

https://libsvcs-1.its.yale.edu/hwcorrespondence/

https://findingaids.library.emory.edu/documents/oconnor1305/

https://www.wnpt.org/the-fugitives/

DIOS EN *TERNURA* DE GABRIELA MISTRAL

Luisa Ripoll, Sonia Losada

Resumen

En este artículo se analiza la idea de Dios en el poemario de Gabriela Mistral, *Ternura*, en relación con los tres núcleos temáticos de la obra: maternidad, infancia y naturaleza. La canción de cuna esconde una oración ante la maternidad como límite existencial (de soledad y abismo), el corro infantil presenta lo divino en la sencillez y la felicidad, y la naturaleza continúa con el tópico *Liber Naturae* y se nutre de la estética franciscana.

Palabras clave: Gabriela Mistral; Ternura; Dios; maternidad; infancia; naturaleza.

Abstract

In this article the idea of God will be analysed throughout the book of poems, *Ternura,* in relation to its main themes: motherhood, childhood and nature. The lullaby hides the praise of the mother dealing with the loneliness and existential fear. The nursery rhymes present the divinity as sensibility and happiness. Nature is described as in *Liber Naturae* literary topic and it nourishes from Franciscan aesthetic theology.

Keywords: Gabriela Mistral; Ternura; God; motherhood; childhood; nature.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objetivos

La principal razón de ser de este artículo es hacer un renovado análisis hermenéutico de *Ternura*, el segundo poemario de Gabriela Mistral, con el apoyo de la bibliografía anterior. Dicho análisis se centrará en la presencia y símbolos de Dios durante el poemario y en la relación de estos con la concepción religiosa y poética de Gabriela Mistral. Si bien se han publicado hasta la fecha numerosos trabajos sobre lo concerniente a la religiosidad de la poeta, la gran mayoría de ellos se centra en sus últimos poemarios, *Tala* y *Lagar.* El objetivo de este artículo es enfocar el examen en *Ternura*, reuniendo, contrastando y comentando los estudios publicados al respecto hasta la fecha, de cara a fomentar nuevas apreciaciones y perspectivas a futuras relecturas de la obra.

En este sentido, los estudios en cuanto a *Ternura*, señalada como su obra peor leída y más dejada de lado por la crítica (Ostria González, 2019, pp. 649-650) dejan espacio para indagar hacia nuevas interrelaciones entre ellos y prismas analíticos aún no explorados en su totalidad.

1.2. Sobre el poemario

Para este trabajo se ha citado la reedición de 1945 por Espasa-Calpe, Buenos Aires, incluida en la edición conmemorativa *Gabriela Mistral en verso y prosa: Antología* (2019) dirigida por la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española. La versión de 1945, con sus cambios de estructura y sus adiciones de canciones de cuna presentes en poemarios posteriores a 1924 (primera edición en la editorial Saturnino Calleja, Madrid) es, según la crítica, la edición más consolidada para el estudio (Quezada, 1989, pp. 110-111).

El poemario está dividido en siete partes («Canciones de cuna», «Rondas», «La desvariadora», «Jugarretas», «Cuenta-mundo», «Casi escolares» y «Cuentos»), a las que haremos referencia a menudo dada la conexión temática entre los poemas de cada una de ellas. «Canciones de cuna» son nanas dirigidas al hijo y a Dios; «Rondas» son juegos infantiles, muchas

veces religiosas; «La desvariadora» recoge un abanico de sentires de la madre; «Cuenta-mundo» contiene la mayor parte de referencias a la naturaleza; «Casi escolares» es una manifestación de ternura hacia el niño pequeño; y «Jugarretas» y «Cuentos» son juegos del lenguaje para niños, sin profundidad divina.

2. DISCURSO RELIGIOSO EN GABRIELA MISTRAL

Como introducción a un análisis más detallado de los temas de *Ternura,* se analizarán primero algunos rasgos generales del discurso religioso de Mistral, que evidencian su relación personal con Dios. Los rasgos aquí señalados tienen su claro reflejo en el poemario, de modo que los ejemplos tratarán de acotarse a *Ternura.*

2.1. Concepción personal del cristianismo

Ternura revela a una autora con una fe de fuertes raíces y un profundo conocimiento de las Escrituras. No en vano, en *Desolación* (1922), en el poema «Mis libros», Mistral confiesa que la Biblia y en concreto los Salmos, es el «río de fuego donde su corazón se enciende» (RAE y ASALE, 2019, p. 24).

Su conocimiento bíblico se evidencia, por un lado, en continuas referencias a sus personajes (Eva, Raquel, David, Lázaro…); y por otro, en todo un universo semántico (maná, arca, peces, paloma pascual…) propio de su cosmovisión cristiana.

En el poemario hay referencias expresas a Dios, pero son más frecuentes las metáforas (Contador, Caporal, Halcón de la Halconería, Pastor, Dueño…) y la identificación de Dios en los signos de su presencia o creación («Aire que deja buenos a todos», «Agua que no se acaba», «Fuego que mataría y solo sabe solazarte», «la Luz que ha de seguir el hijo como a su madre», «el Pan que casi habla»…).

El otro recurso estilístico predominante es el doble sentido, que permite que el significante se desdoble en su significado cotidiano, aparentemente

mundano y sencillo, y en su significado relativo a la dimensión trascendental, como, por ejemplo, en el paralelismo entre el bebé al que se mece en las nanas y el Niño Jesús.

Todos estos pasajes bíblicos conviven con una espiritualidad moderna y mixta, influenciada por la teosofía, el budismo y los mitos indígenas. La principal cualidad de Dios es su fertilidad y, por ello, se revela especialmente tanto en la naturaleza como en la maternidad. Su expresión «deja atrás lenguaje y lírica religiosos tradicionales y conserva, sin embargo, su inserción en la dinámica de revelación de la tradición cristiana» (Eckholt, 2016, p. 2), por lo que es una poesía rica en símbolos nuevos (indigenistas y teosóficos) pero que comulga profundamente con la religión católica en sus doctrinas principales. Aún teniendo en cuenta que las creencias de Mistral no eran totalmente ortodoxas al creer en la reencarnación y en la metempsícosis, sí que se consideraba cristiana (Ladrón de Guevara, 1962, p. 47-48), y fueron los mitos cristianos los que en esencia reflejó en su poesía.

Un buen ejemplo de ello son «Dos canciones del zodiaco» («Canción de Virgo» y «Canción de Taurus»), que relacionan cristianismo y astrología: «la caída del hijo [de Virgo] a la Tierra simboliza la venida de Cristo y, al mismo tiempo, la tristeza de la madre» (Taylor, 1975, p. 152), mientras que en la segunda parte del poema «el toro representa el acto sacrificial de la Pascua, tiempo en el que Cristo dio su vida para volver a los «siete cielos», su lugar de origen» (*Ibid.*, p. 153).

Otra idea de fondo en los textos de Mistral es la del mito del *pachakuti*, que parte del pueblo aymara del norte de Chile y que posiblemente permeó en la cosmovisión de los chilenos de esas zonas (como el valle del Elqui). «Pacha quiere decir tiempo-espacio y Kumigo es turno o revolución. Como es frecuente en estos idiomas andinos, *pachakuti* puede tener dos sentidos divergentes pero complementarios, aunque a veces antagónicos: catástrofe o renovación» (de Llano, 2001, p. 328).

Mistral está marcada por varios *pachakutis*: el primero de ellos, la llegada de los españoles a América (definido como *pachakuti* en Mignolo, 2006). De este se deriva la conciencia poscolonial, indigenista, de Gabriela, que la relacionan intrínsecamente con la vida cotidiana, aldeana, de Chile. Pero

por otro lado, el momento histórico universal vivido por Gabriela, también dejó ese poso de «mundo al revés»: dos guerras mundiales, vanguardismo, revueltas sociales…

El mito del *pachakuti* entronca tanto con la doctrina social de la Iglesia (la justicia y acción social deben liderar el cambio hacia una comunidad más igualitaria), como con la venida de Cristo y el Juicio Final, que cambiará el orden total de la existencia. El dualismo mistraliano (que se explicará a continuación) describe un estado incontenible, inestable, que parece querer desembocar en esta idea del final de los tiempos, en la que llegará una suprema tranquilidad y unión.

2.2. Dualismo existencial

En los estudios precedentes de Mauricio Ostria González (2013), se define la voz poética de Gabriela Mistral como

> «la expresión de una conciencia escindida que aspira a la unidad; en ella se configura una visión dolorosa, la huella de una lucha irregular, asimétrica entre polos o valores positivos y negativos, conflicto en que el principio de lo real (el sufrimiento, el despojo, la fragmentación, la ruptura, la separación, la muerte) tiende a imponerse sobre el principio del placer (el gozo, la posesión, la unidad, la fusión, el retorno, la vida)» (p. 1).

La investigación de Ostria en cuanto a este dualismo en la obra de Gabriela Mistral encaja con la interpretación aquí expuesta. En los poemas de disgregación, Dios se presenta como un apoyo; en los poemas de unión, es en Dios donde comulga todo. Por tanto, no se puede reducir la tensión del poema en la lucha del Bien y del Mal, pues en Mistral «el arte no puede abolir el mal, sino que debe darse en el mundo del bien y del mal» (Rojas, 2011, p. 68). La soledad, la indefensión y la intemperie no encajan en valoraciones morales, pero son estados de ánimo verdaderos, forman parte de la realidad y nos hieren.

En este dualismo, la obra de Mistral se decanta por el mundo hostil y roto, pero en *Ternura* «el polo positivo es, excepcionalmente, el dominador» (Ostria González, 2019, p. 654). En la primera parte del poemario, «Canciones de cuna», se mantiene el abismo existencial abierto, casi como una continuación del dolor expresado en *Desolación*. La pulsión optimista se desarrolla a partir de «Rondas», en cuanto los niños entran a escena.

De ese modo *Ternura* se desarrolla desde la incertidumbre, la soledad y la dificultad de criar al hijo hacia la felicidad y la comunión plena. Este desarrollo lineal ofrece varios paralelismos. Uno es el de la vida del hijo, que se desarrolla desde la no-consciencia del bebé a una etapa más consciente en la que el bebé ya es niño y es capaz de sentir felicidad. El otro es la vida mortal para el creyente, que pasa de la angustia existencial de la vida terrena a la vida eterna. «Canciones de cuna» es mucho más breve que «Rondas» (y las otras partes infantiles del poemario), donde se desenvuelve completamente una armonía celestial desbordante. «Rondas» podría definirse como un «Cielo de niños», donde todo es Bien y Belleza, pues la infancia es plenitud vital, fuente de bondad y de inocencia y, por tanto, de cercanía a Dios.

Esta descompensación dual genera en la poeta dos sentimientos: la necesidad de la poesía y la necesidad de Dios. Por un lado, el canto poético «se torna capaz de exorcizar el mal que invade la tierra («Cuando yo te estoy cantando, / en la Tierra acaba el mal: / todo es dulce por tus sienes: / la barraca, el espinar. / Cuando yo te estoy cantando, / se me acaba la crueldad: / suaves son, como tus párpados, / ¡la leona. Y el chacal!», «Suavidades») (Cuneo, 1998, p. 29). Así, es el propio canto poético el que facilita el fenómeno unitivo (*Ibid.*, p. 98). La poesía en sí, la enunciación de la unión, deviene en unión, unión por medio de Dios con todo entorno y persona. Por otro lado, en la soledad, en la pérdida, y también en la alegría, se acude a Dios y se propicia un acercamiento a través de la poesía («Porque él ha bajado / desde el cielo inmenso / será que ella tiene / su aliendo suspenso.», «Rocío» [RAE y ASALE, p. 93], «En vano quisieron / quebrarme la estrofa / con tribulación: / ¡el corro la canta / debajo de Dios!», «El corro luminoso» [*Ibid.*, p. 137]).

A pesar de que en *Ternura* las ideas tengan un desenlace más optimista, no podemos obviar que el discurso de Mistral está marcado por el dolor y el

sacrificio. Gabriela, al fin y al cabo, fue «una escritora que recibe su aliento diario del acto de subliminar su propia existencia, su dolor y sus carencias, su frustración maternal o mística, mediante la escritura» (Valcárcel, 1997, p. 350). Su concepción de la vida es indisoluble del dolor y de la muerte, otorgándole un sentido al sacrificio. Como ella misma apunta en el fragmento «Silueta de Sor Juana Inés de la Cruz», «El sabor del cuerpo, que es la vida, es el mismo sabor de la sangre, que es la vida, es el mismo sabor de la lágrima, que es el dolor» (Mistral, 1969, p. 67). Según Martin C. Taylor, el dolor a partir de *Desolación* sigue presente en la poesía de Mistral, pero se manifiesta «menos lacrimosa»,

> «en parte debido a cambios en su vida personal y en parte por su creciente madurez poética. Es decir, que mientras las lágrimas, la compasión, el dolor y la muerte todavía empapaban sus obras, su creciente habilidad poética imaginaba expresiones nuevas y más sutiles de sufrimiento.» (p. 210)

2.3. Poética de la intermediación

En el «Decálogo del artista», fragmento prosístico de la autora, se observa cómo para Mistral el ejercicio poético es alabanza («Amarás la belleza, que es la sombra de Dios sobre el Universo» [RAE y ASALE, p. 542]) y sacrificio («Darás tu obra como se da un hijo: restando sangre de tu corazón» [*Ibidem*.]). Esta actitud es la propia del creyente ante el sacramento; es decir, ante la celebración y la mediación a Dios.

Desde el entendimiento de la poesía como algo ritual y sagrado, a la par que íntimo, se despliega toda una *poética de la intermediación*: a través de la belleza y grito de la poesía, se establece una relación de plegaria o alabanza con Dios. «La poetisa sirve de intermediaria entre el cielo y la tierra, conectando las fuerzas creadoras vitales que laten en el cosmos» (Morales, 2011, p. 154). La naturaleza y la infancia también son intermediarios de Dios.

La intermediación es necesaria para el conocimiento («Siguiendo al maestro Eckhardt, podríamos concluir que, también para Gabriela mistral conoce el alma cualquier objeto, pero no a sí, ya que carece de interme-

diario» [Valcárcel, 352-353]). Es por ello que, en *Ternura*, todo está profundamente interconectado entre sí: la naturaleza, Dios, el ser humano y todos sus sentires, con tal de acercarse a través del acto poético a una visión holística del mundo.

El límite es la zona intermedia de comunicación. Gabriela misma afirma que «para Sor Juana, hambrienta del conocimiento intelectual, es bueno que los ojos ciñan bien el contorno de las cosas» (Mistral, p. 69). Sin límites no hay comunicación, es decir, no hay oración tal y como la entiende la poeta. De ello se deriva la imposibilidad de la mística en su poesía.

> «Aunque la espiritualidad profunda forma parte esencial de sus versos, su sentimiento de desposesión no es el de un místico y sus poemas nunca persiguen el silencio sino una explicación, una mirada, una respuesta que le sirva para seguir aceptando su vida y la de otros. No hay silencio ni tregua para ella, por lo tanto, no se puede dar la experiencia de desposesión absoluta que posibilita en el hombre el receptáculo de Dios.» (Valcárcel, p. 352)

Mistral encarnaría entonces una religiosidad activa, «un pensamiento que rehúye la reclusión mística y proyecta en cambio la potencia crítica de sus ejemplaridades religiosas sobre la vida cotidiana chilena» (Morales, p. 212).

Esta poética de la intermediación se manifiesta de un modo claro en los ensayos de Gabriela titulados «Recados». Un recado es un mensaje, derivado de la acción de mandar, pero el agente de la entrega no es el emisor del mensaje, sino una tercera persona: «el significado del recado introduce pues, necesariamente, un tercero de la comunicación: un intermediario» (Morales, p. 204). En estos casos, Gabriela es la intermediaria del recado, quien «da» el recado al receptor final, que es el lector, siendo el emisor Dios.

En *Ternura* encontramos el origen de los futuros «Recados» en un poema: «Encargos». A pesar de la diferencia en su denominación, y a pesar de ser una manifestación lírica en lugar de ensayística, comparten objetivo: «un hacer visible lo invisible, un poner de relieve lo que se minimiza o un conec-

tar tales o cuales efectos a tales o cuales causas mantenidas calladas, ocultas o disfrazadas» (*Ibid.*, p. 209).

En «Encargos», la madre cuenta cómo, tras el rezo, los elementos naturales salvajes y peligrosos (la cicuta, el oso, el río revuelto…) se pacifican. Dios, por medio del encargo de la poeta, «materniza» el mundo, «¡para que el mundo, como madre, / sea loco de mi locura / y tome en brazos y levante / al niñito de mi cintura!» (RAE y ASALE, p. 147). Este es el ejemplo más paradigmático de la poética de la mediación en *Ternura*.

3. PRESENCIA DE DIOS EN *TERNURA*

Después del análisis del discurso religioso de Gabriela (que ha servido como introducción y marco teórico), se propone el examen del poemario respecto de tres ejes relacionales: Dios y maternidad, Dios e infancia y Dios y naturaleza.

3.1. Dios y maternidad

El tema de la maternidad es el primero en introducirse en el poemario con «Canciones de cuna». Los poemas pertenecientes a esta parte no son tanto poemas infantiles como *maternos*. Es el mundo poético de la mujer adulta que ha estado en contacto tan estrecho con el niño que ha asumido muchos rasgos del imaginario poético infantil con tal de poder comunicarse con él.

Esta voz de madre, más madura, se relaciona con los accidentes más ásperos de la existencia (muerte, sufrimiento, ausencia…), para la que Dios es compañía, ya que el hijo recién nacido no es capaz de comprender. Uno de esos acaecimientos existenciales es la soledad. La madre de los poemas está sola durmiendo al hijo. Ante esta soledad, la madre también siente su indefensión.

En esta actitud brota, junto con la nana, la oración. Gabriela escribió en «Colofón con cara de excusa» que la nana es para la madre «una manera de

hablar consigo misma, meciendo al hijo» (RAE y ASALE, p. 210). En ese discurso solitario, la madre expone sus debilidades, su necesidad, a sí misma, siendo su propia madre, pero también a la Presencia en la soledad, al Padre que está en lo secreto que es Dios.

Así, Mistral utiliza varias metáforas que unen la oración con lo materno. Por ejemplo, en «Corderito» (siendo corderito un término ambivalente, para Jesús como el Cordero y para el bebé como un pequeño ser, suave y tierno), habla de «acoger en el pecho», palabras que remiten tanto a dar de mamar y acunar a un bebé como a la presencia del Espíritu Santo durante el rezo («mi pecho es tu gruta / de musgo afelpada» [*Ibid.*, p. 94], «es el Fuego que mataría / y sólo sabe solazarte. (…) Está en mi pecho sin quemarte / y está en el canto que te canto», en «Fuego» [*Ibid.*, p. 172]). Esta interpretación de «Corderito» convive con la propuesta por Martin C. Taylor, en la que el Cordero se acoge en el pecho a través de la Eucaristía (p. 153).

3.1.1. *Maternidad imposible*

Mistral tiene un sentimiento materno muy fuerte. La poeta, sin embargo, se mantuvo soltera toda su vida desde el suicidio, en 1909, de Romelio Ureta, y sin hijos durante años, a excepción del periodo de crianza de su hijo adoptivo, Yin-Yin, hasta la interrupción de su vida. Este suceso, unido a otras tragedias personales, como la que supuso el fallecimiento de su madre, abrieron en ella heridas existenciales que empaparon toda su poesía (desde, ya en 1910, la publicación del poema «Tristeza» y el explícito verso «entre Miguel y la Tierra» en su poema «Deshecha» de *Tala* [RAE y ASALE, p. 300]) y su cosmovisión:

> «Desde que soy criatura vagabunda, desterrada voluntaria, parece que no escribo sino en medio de un vaho de fantasmas. La tierra de América y la gente mía, viva o muerta, se me han vuelto un cortejo melancólico pero muy fiel, que más que envolverme, me forra y me oprime y rara vez me deja ver el paisaje y la gente extranjeros.» (Marval, 1991, p. 92)

Este deseo tan intenso de ser madre, junto con la imposibilidad de serlo (en el momento de su vida del remoto orfanato de Punta Arenas, donde

empieza a escribir *Ternura* y, más tarde, tras el mencionado suicidio de Yin-Yin), se cuelan en este poemario. La expresión poética de este anhelo irrealizable le sirve a la poeta para hallar consuelo, así como la recreación del niño Dios. Existe una duplicidad del niño: el niño como tal no existe, pero es el niño Jesús quien llena ese vacío con toda su presencia («Y es su cuerpo tan pequeño / como el grano de mi trigo; / menos pesa que su sueño; / no se ve y está conmigo.» en «Encantamiento» [RAE y ASALE, p. 95]).

La maternidad deviene en frustración, y en una oración constante que dice: «Señor, hazme madre». El discurso en Gabriela es desgarrado, en momentos su ritmo suave se interrumpe para identificarse con el sufrimiento total de Jesucristo ante su muerte en la cruz «y parece rogar con Él: «Padre, aparta (*también*) de mí este cáliz.»» (Valcárcel, p. 353). Dios Padre es quien da la mayor felicidad y el mayor sufrimiento, como se expresa en «Dormida»: la poeta grita a Dios porque ha dado «el mundo y el hijo» (RAE y ASALE, p. 99).

De esta maternidad imposible es ejemplo «Canción Amarga», en el que la voz poética se identifica con los sufrimientos de Madre de la Virgen María. En su estribillo hay una doble lectura: María, que sufrió tanto por su hijo crucificado que no tuvo ninguno más, y la poeta, que sufrió tanto que quedó estéril («¡Ay! ¡No es cierto que tiritas / como el Niño de Belén / y que el seno de tu madre / se secó de padecer!» [*Ibid.*, p. 105]).

También lo manifiesta la poeta en «Semilla», poema que muestra casi un delirio de tan marcados que son los contrastes que aparecen («Duerme lo mismo que la fábula / que hace reír y hace llorar. / Por menudo y friolera, / como que estás y que no estás…» [*Ibid.*, p. 108]).

La identificación de la autora con María y su cercanía se demuestra también en algunos diálogos que se establecen entre ellas con el propósito compartido de dormir a sus hijos. Una identificación con María madre que es más estrecha si cabe en algunos poemas de «La desvariadora», especialmente en «Madre Niña», «Bendiciones» y «¡Qué no crezca!», donde Gabriela y María se hacen una en el miedo hacia la vida de su hijo y su final («¡Dios mío, páralo! / ¡Qué ya no crezca! / Páralo y sálvalo: / ¡mi hijo no se me muera!» [*Ibid.*, p. 144]).

3.1.2. *Analogía entre Dios y madre*

Hay varios momentos en los que existe el paralelismo de la humanidad con el niño recién nacido: el género humano también está indefenso y necesita de Alguien que le meza. Dios, así, asume el papel de la madre que cuida a sus hijos, y se atribuyen a Dios actitudes humanizantes.

Tal y como la madre pacifica al niño en sus llantos, Dios es una presencia pacificadora. Dios, meciendo al mundo, mece también al niño y hace por que se duerma. Conociendo esto, el niño puede tranquilizarse, confiar en Dios y dormir.

El niño necesita a la madre, la madre es «todo bien». Así es, precisamente, la presencia de Dios para el creyente («Gozaste la luz / y fuiste feliz. / Todo bien tuviste / al tenerme a mí. / Duérmete, mi niño, / duérmete sonriendo, / que es Dios en la sombra / el que va meciendo.» en «Me tuviste» [*Ibid.*, p. 97]); «Dios Padre sus miles de mundos / mece sin ruido. / Sintiendo su mano en la sombra / mezo a mi niño» en «Meciendo» [*Ibid.,* p. 91]).

Para el recién nacido, nada existe sino la madre que le amamanta, tal es su necesidad. Lo mismo es Dios, que al ser omnipresente, existe en todo y todo forma parte de Él («Por que duermas, hijo mío, / el camino enmudeció: / nadie gime sino el río; / nada existe sino yo.» en «La noche» [*Ibid.*, p. 97]). Además, es lo único que puede dar descanso a nuestro sosiego.

El hijo, pues, requiere necesariamente del cuidado de la madre: la madre es su necesidad. Pero también la madre necesita a su hijo como a su vida, tal y como ejemplifica el poema «Dormida» con la angustia de la desaparición del hijo. («Ahora no veo / ni cuna ni niño, / y el mundo me tengo / por desvanecido... / Grito a Quien me ha dado / el mundo y el hijo, / y despierto entonces / de mi propio grito!» [*Ibid.*, p. 98]).

Esta relación de necesidad absoluta es la que, al fin y al cabo, tiene el creyente de Dios. En la actitud de Dios de querernos a cada uno de nosotros existe también una «necesidad» de nuestra necesidad: Dios nos necesita creyentes porque nos quiere. Poniendo de ejemplo la parábola del hijo pródigo, Dios es el Padre que sufre y se entristece cuando su hijo le pide su parte de herencia y marcha por libre.

Ante esta necesidad, la poeta pide por un Dios cercano y presente, a la vez que pide por una relación cercana y presente con el hijo que se adormece en sus brazos. En este juego de necesidad mutua es donde se da el amparo y la salvación ante la existencia arrojada (en «Apegado a mí»: «¡Yo que todo lo he perdido / ahora tiemblo de dormir. / No resbales de mi brazo: / ¡Duérmete apegado a mí!» [*Ibid.*, p. 96], en «Yo no tengo soledad»: «Es el mundo desamparo / y la carne triste va. / Pero yo, la que te oprime, / ¡yo no tengo soledad!» [*Ibidem.*] y en «La madre triste»: «Duerma en ti la carne mía, / mi zozobra, mi temblor. / En ti ciérrense mis ojos: / ¡duerma en ti mi corazón!» [*Ibid.*, p. 105]).

3.2. Dios e infancia

Los niños son el centro sobre el que pivota *Ternura* en tres enfoques: Gabriela Mistral publica un libro de poemas en el que se habla de los niños y la infancia como tema central; está dirigido a los niños como potenciales lectores y trata, además, de reproducir la voz de los niños.

Su vocación docente es la que nutre al poemario de experiencias infantiles. Mistral siente por los niños, no solo amor y ternura, sino un total respeto: «Y es que respeto por encima de todas las criaturas, más allá de mi Homero o mi Shakespeare, mi Calderón o mi Rubén Darío, la memoria de los niños, de la cual mucho abusamos» (en «Colofón con cara de excusa», *Ibid.*, p. 214).

Es por ello que estos poemas parecen «poemas de enseñanza» y, en cierto modo, poemas catequéticos: un recurso muy presente en «Rondas», «Cuenta-Mundos» y «Casi Escolares» es iniciar el poema con motivos inocentes, hasta que Dios o Jesús, al final del poema, se erige como lo central, funcionando como aprendizaje o conclusión (los últimos versos de «Ronda de los colores» , «La margarita» o en «Ronda de los aromas»: «¡Que no mueren de muerte, / que se mueren de amor!» [*Ibid.*, p. 140] para explicar el Cielo).

Especialmente en «Rondas» quien suele actuar un papel fundamental como personaje es Jesucristo. El Dios católico, al hacerse hombre, comparte y comprende las cosas puramente humanas, como es el juego, y participa de

él. Jesús juega a la ronda con todos los niños del mundo y con la naturaleza («Ronda de los metales», «Jesús»…). En casi todas las representaciones de la armonía del mundo con los niños, se introduce alguna metáfora de Dios («Danzando, danzando, / la viviente fronda / no lo oyó venir / y entrar en la ronda. (…) Ha abierto el corro, sin rumor, / y al centro está hecho resplandor. (...) / ¡Y mirando Su rostro arder, / nos va a hallar el amanecer!» en «Jesús» [*Ibid.*, p. 130]).

Mistral trata en este poemario de reproducir la voz de los niños. «Continúo viviendo a la caza de la lengua infantil…», como confiesa en «Colofón con cara de excusa», «continúo escudriñando en el misterio-cristalino y profundo de la expresión infantil, el cual se parece por la hondura al bloque de cuarzo (...) porque engaña vista y mano con su falsa superficialidad» (*Ibid.*, pp. 214-215).

Su acercamiento al niño no escapa a su significado en el Evangelio de Marcos: «Dejad que los niños se acerquen a mí: no se lo impidáis, pues de los que son como ellos es el Reino de Dios» (Mc 10, 13-16 CEE 2014). Mistral demuestra que es en la sencillez, en la humildad, en lo austero y lo lúdico donde Dios se hace presente a ojos de niños y adultos.

Es en el mencionado «Colofón con cara de excusa» donde Gabriela admite no haber cumplido sus objetivos poéticos dado que, al oír sus poesías en la boca de los niños, sentía «dureza del verso, presunción conceptual, pedagogía catequista, empalagosa parlería» (RAE y ASALE, p. 214). Sin embargo, con creces que en sus símbolos

> «se encarna una visión de lo pequeño que, tocado por la gracia, revela en su precariedad la virtualidad creadora que la constituye y la despliega en afán de encontrarse, a través de la inmensidad de las cosas, con su propia condición ilimitada» (Sepúlveda Llanos, 1995, p. 147).

3.3. Dios y naturaleza

La naturaleza en este poemario no es tan relevante como en los poemarios posteriores de Mistral. Es principalmente el escenario en el que se desarrollan los otros dos temas.

En el tema de la naturaleza se aprecia la herencia modernista de Gabriela Mistral. La naturaleza es el «libro de Dios», tópico que, a su vez, proviene del Romanticismo. La naturaleza es, en su mayoría, pacífica, cómplice. Todos los elementos están en armonía divina (como aparecen en «Cuenta-mundo», el Aire, la Luz, el Agua, el Arco Iris…).

Además, Gabriela se decanta en su descripción de la naturaleza por la estética propuesta por San Francisco de Asís, cuyos escritos le marcaron profundamente. Dichas ideas se caracterizan por «una perspectiva de filiación y fraternidad universal» que deriva en «una estética de la sacramentalidad de todo lo existente, humano, transhumano, transmundano» (*Ibid.*, p. 143).

A pesar de esta unidad de lo natural, «sería erróneo interpretar la mística de creación de Gabriela Mistral como panteísta o naturalista» (Eckholt, p. 8), dado que Dios es el centro pero, como se ha explicado en la introducción, no es el Todo, sino que hay conciencia del límite. Dios es el Creador de la naturaleza, pero no la naturaleza en sí. La naturaleza es signo, pero la identificación no es total. Sin embargo, siguen quedando en la naturaleza vestigios del «cristianismo mestizo de América Latina, todavía tributario de una naturaleza deificada» (O'Nell, 2014, p. 77-78), como en el poema «Jesús», donde el atardecer, «en la imagen del sol que cae, se trueca, al final, en el rostro de Cristo» siendo una «sutil superposición del Dios humano y el Dios natural» (*Ibidem*.).

En relación a la maternidad, la naturaleza misma adquiere rasgos maternos: la naturaleza es cuidadora, como vemos en ejemplos previos en los que la naturaleza mece al niño.

En cuanto a la infancia, la naturaleza es el espacio para que los niños se encuentren entre sí. En la naturaleza se alcanza el «cosmos exaltado» en el que los elementos «se vinculan raigalmente con el ser humano en una pro-

funda y feliz comunión: el mundo exterior es un aspecto del ser interior» (Ostria González, 2013, párr. 12). La armonía natural es especialmente notoria en los poemas infantiles: todas las «Rondas» se juegan al aire libre («Dijo Dios desde la altura: / «¿Cómo bajo del azul?» / Le dijimos que bajara / a danzarnos en la luz.», en «Los que no danzan» [RAE y ASALE, p. 129]).

4. CONCLUSIONES

Como se ha demostrado, Dios está presente a lo largo de todo el poemario en sus cimientos temáticos principales. Maternidad/infancia y naturaleza crean entre sí y con Dios interrelaciones complejas que dan al poemario una sensación de «vibración», pureza y realidad. Maternidad e infancia se necesitan mutuamente: la madre ora por la salud de su hijo y por sí misma, siendo un deseo de fertilidad amargo, frustrado; la infancia es un recuerdo nostálgico para la voz poética adulta, una vuelta a los afectos puros de la niñez. La naturaleza es la escena en la que ambos agentes ensayan. Y Dios, quien lo ensambla todo y da coherencia.

5. BIBLIOGRAFÍA

Conferencia Episcopal Española (2014). *Sagrada Biblia.* Madrid: BAC.

Cuneo, A. M. (1994). El discurso religioso en Mistral, Uribe y Quezada. *Revista Chilena de Literatura*, 19-38.

Cuneo, A. M. (1998) *Para leer a Gabriela Mistral.* Santiago: Cuarto Propio.

De Llano, A., & HIS, C. (2001). Utopía, milenarismo y sentimiento religioso. In *La isla posible: III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos* (pp. 325-332). Universitat d'Alacant/Universidad de Alicante.

Eckholt, Margit. «perfumando de amor toda la vida y haciéndola bendita». La dimensión religiosa de la poesía de Gabriela Mistral: una «mística popular»[en línea]. Congreso Internacional de Literatura, Estética y Teología «El amado en el amante: figuras, textos y estilos del amor hecho historia», VI, 17-19 mayo 2016. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Facultad de Teología ; Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología, Buenos Aires. Disponible en: http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/dimension-religiosa-poesia-gabriela-mistral.pdf [Última consulta: 15/01/2023]

Ladrón de Guevara, M. (1962). *Gabriela Mistral, rebelde magnífica.* Buenos Aires: Editorial Losada.

Marval, C. (1991). *Gabriela Mistral*. Barcelona: Labor.

Mignolo, W. (2006). La opción descolonial: el pachakuti conceptual de nuestro tiempo. *Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo*. Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: https://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/411trabajo.pdf [Última consulta: 15/01/2023]

Mistral, G. (1969). *Lecturas para mujeres*. México: Porrúa.

Morales, L. (2011). Gabriela Mistral: Recados de la aldea. *Revista chilena de literatura*, (80), 203-222.

O'Nell, W. (2014). Vestigios que anuncian: Huellas cristianas en la poesía de Gabriela Mistral. *Cuadernos de Teología,* 6(2), 66-85. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Ostria González, M. (2013). El «cosmos exaltado» de *Ternura*. *Atenea (Concepción): revista de ciencias, artes y letras*, *508*, 187-196. Recuperado en: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622013000200013

Ostria González, M. (2019). Releyendo *Ternura*. RAE y ASALE. *Gabriela Mistral en verso y prosa* (pp. 649-659). Barcelona: Alfaguara.

Quezada, J. (1989). Gabriela Mistral: algunas referencias a *Ternura*. *Acta Literaria*, 14, 109-119.

RAE y ASALE (2019). *Gabriela Mistral en verso y prosa: Antología.* Barcelona: Alfaguara.

Rojas, N. (2011). «La bailarina» de Gabriela Mistral: extasis y martirio. *Hispanofila*, *161*(161), 59-70.

Sepúlveda Llanos, F. (1995). Gabriela Mistral: una estética franciscana. *Taller de Letras, 23*, 143-157.

Taylor, M. C. (1975). *Sensibilidad religiosa de Gabriela Mistral*, versión española de Pilar García Noreña, preliminar de Juan Loveluck. Madrid: Editorial Gredos.

Valcárcel, E. (1997). Gabriela Mistral: la aceptación del dolor necesario. Ensayo para una poética y noticia de los poemas que publicó en Galicia. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, *44*(109), 349-364.

DESDE Y HACIA EL *LOGOS*: SACRAMENTALISMO Y *VIA PULCHRITUDINIS* EN COLERIDGE, NEWMAN Y TOLKIEN

Jon Mentxakatorre Odriozola
Mondragon Unibertsitatea

Resumen

El objetivo de este texto consiste en explorar el fundamento filosófico de John Henry Newman y John Ronald Reuel Tolkien a través de tres elementos en común con el Romanticismo –la conciencia, la imaginación y el gobierno divino o angelical– que se enraízan en la percepción sacramental de la belleza. El hilo principal para ello será la figura de Samuel Taylor Coleridge, conocida y estudiada por ambos autores, y que hace al Romanticismo parte de la tradición occidental que se remonta hasta Platón. El objetivo de la investigación, por lo tanto, no trata de señalar influencias entre los autores, sino de mostrar que pertenecían a un sustrato común especialmente identificable en el Romanticismo, y que dentro de las letras inglesas y cristianas ofrecen similitudes importantes para toda honda investigación de sus obras.

Palabras clave: Belleza; Conciencia; Imaginación; Literatura inglesa; Romanticismo filosófico.

Abstract

The aim of this text is to explore the philosophical basis of John Henry Newman and John Ronald Reuel Tolkien through three elements they shared with

Romanticism –conscience, imagination and divine or angelic government– and that are rooted in the sacramental perception of beauty. The main thread of union will be Samuel Taylor Coleridge, known and studied by both authors, and who made Romanticism part of the Western tradition that goes back to Plato. The objective of the investigation, therefore, does not try to point out influences among the authors, but to show that they belonged to a common substratum especially identifiable in Romanticism, and that within English and Christian letters they offer important similarities for any deep investigation of their works.

Keywords: Beauty; Conscience; English Literature; Imagination; Philosophical Romanticism.

L'amor che move il sole e l'altre stelle
Dante Alighieri (*Paradiso*, XXXIII, 145)

To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour
William Blake (*Auguries of Innocence*, 1-4)

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este texto consiste en explorar el fundamento filosófico de John Henry Newman (1801-1890) y John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973) a través de tres elementos en común con el Romanticismo –la conciencia, la imaginación y el gobierno divino o angelical– que se enraízan en la percepción sacramental de la belleza. El hilo principal para todo ello será la figura de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), conocida y estudiada por ambos autores, y que hace al Romanticismo parte de la tradición occidental que se remonta hasta Platón. El objetivo de la investigación, por lo tanto, no trata de señalar influencias entre los autores, sino de mostrar que pertenecían a un sustrato común especialmente identificable en el Romanticismo, y que dentro de las letras inglesas y cristianas ofrecen similitudes importantes para toda honda investigación de sus obras.

El interés por la línea de estudio trazada, que busca mostrar y analizar la fuente de sentido que los mencionados autores buscaban y vehiculaban mediante sus escritos académicos y literarios, responde a varios motivos. El primero es el nihilismo, máximo exponente de la Modernidad y heredero del nominalismo del siglo XIV. Al negar toda noción de humanidad y dignidad en el ser humano, al socavar toda posibilidad de verdad y sentido, todo correlato de significado y valor dirigido por tradiciones y esperanzas es destruido (Wojtyla, 1998, §90). Como consecuencia de ello, el segundo de los motivos es la incomprensión de los universales. Lo *bonum* se tambalea en lo emocional, plural y relativo, como consecuencia de que lo *verum* queda oculto, tergiversado o dejado de lado. Ahora bien, ello deriva de que lo *pulchrum*, y con ello toda noción de lo sagrado, se ha perdido, cosificado o mercantilizado desde los albores de la Modernidad (Raine, 2015; Ratzinger, 2009; Viladesau, 1999, pp. 141-82). No obstante, conscientes de ello, Coleridge, Newman y Tolkien aspiraban a apelar al último grado del intelecto –el noético– mediante sus obras, en el que el conocimiento se logra mediante encuentro y participación de lo bello. Ese es el tercer motivo, la labor de los mencionados autores por restablecer una vía onto-epistemológica hacia lo pulcro y la contemplación, como catalizadores de cambio de conciencia –*μετανοῖεν*– y forja de certezas.

En otras palabras, el propósito de esta investigación es fundamentar la dimensión sapiencial de la corriente filosófica que atraviesa la obra, tanto literaria como de ficción, de los tres autores, para llegar a mostrar las importantes similitudes entre Newman y Tolkien, que alcanzan paralelismos muy significativos en cuestión de nomenclatura y descripción de su pensamiento. Tras ofrecer una breve nota histórico-biográfica que acerque a Newman y Tolkien, y a ambos a Coleridge y al Romanticismo, en primer lugar, se expondrá la noción sacramental de la realidad, como fundamento de una filosofía que articula el valor epistemológico de la belleza, tanto en la naturaleza como en el arte, como presencia de Dios. Posteriormente y en este orden, se expondrá el alcance filosófico de la conciencia, la imaginación y el gobierno natural a través del estudio de obras selectas de los mencionados autores –abarcando tanto obras literarias como de no ficción, como muestra de la coherencia de pensamiento que permea toda producción, tanto poé-

tica como discursiva (Barth, 2003, pp. 109-36)–. Finalmente, se recogerán los resultados de la gradual comparación y muestra de similitud entre Newman y Tolkien a través de Coleridge, para mostrar el fundamento filosófico común que comparten, articulado mediante la *via pulchritudinis*.

1.1. Cercanías histórico-biográficas

Existe un interesante nexo entre Newman y Tolkien: el Oratorio de Birmingham y el padre Francis Xavier Morgan (1857-1934) (Ferrández, 2007; 2014; Tracey, 2012; 2017). Debido al vital interés de su madre en que se alimentara de la fe cristiana de tradición católica (Carpenter, 2000, p. 43), entre 1902-1911, Tolkien acompañó como monaguillo al oratoriano padre Morgan, quien fue para él compañero, confesor y tutor (Tolkien, 2000, c. 44). No cabe duda, por lo tanto, de que el conocimiento de la espiritualidad de Felipe Neri –en la que la vivencia y reflexión del misterio pascual, de la imaginación activa en la liturgia, de la atención y examen de conciencia, y de la trascendencia hacia la interioridad de la realidad–, hubo de ser transmitida en profundidad al joven Tolkien, tal como varias cartas en su madurez dan cuenta de ello (Tolkien, 2000, c. 43, 89, 250). Sin embargo, señalar la cercanía de Tolkien y el padre Morgan –quien durante años convivió con Newman, fundador del Oratorio– como influencia del pensamiento de Newman en Tolkien no sería adecuado, al igual que tampoco lo sería argumentar que ciertas ideas que el entonces cardenal expone en su *Apologia* o en *The Dream of Gerontius* fueron tomadas por Tolkien por el mero hecho de haber tenido tales libros en su biblioteca (Cilli, 2019, p. 223).

La conexión entre Coleridge y Tolkien, por el contrario, es intelectualmente directa y elaborada en torno a uno de los elementos a estudiar: la imaginación. En su seminal conferencia de 1939 en St Andrews, *On Fairy-stories* (2006, pp. 109-61) –reelaborada como ensayo en 1947–, aunque no lo mencione explícitamente, Tolkien dialoga directamente con Coleridge, al partir de su concepto «voluntaria suspensión de la incredulidad» para revisar el postulado romántico y restablecer la fantasía como la más alta modalidad de arte narrativo (Milburn, 2010; Tomko, 2016). Durante los años de escritura de *El Señor de los Anillos* (1937-1949), por lo tanto, Tolkien profundizó

y contribuyó a la tradición romántica, desde Coleridge, para mostrar el valor del mito y del cuento de hadas.

Finalmente, la relación entre Coleridge y Newman deriva de la cercanía en un momento histórico clave en la Inglaterra de principios del siglo xix. Ante la fuerza de la secularización y el laicismo, entre 1833 y 1841, varios teólogos y eclesiásticos influyentes ligados a la Universidad de Oxford, entre ellos preeminentemente Newman, publicaron y defendieron una serie de tratados con los que promovieron la revitalización del anglicanismo, mediante un acercamiento a las grandes corrientes de la cultura occidental, la patrística y el apostolado, y tomando distancia de la influencia meramente política o estatal (Dawson, 2000). Conviene subrayar que Newman «*attributed the Oxford Movement's depth of theological thought and sacramental appreciation of beauty to a broader cultural movement spearheaded by the British romantic writers*» (Tomko, 2011, p. 193). Es decir, la búsqueda de misterio, de trascendencia y de comunión del anglicanismo institucional era para Newman una ola de un movimiento cultural más amplio (Fornet-Ponse, 2010; Sullivan, 2017). En palabras de Newman:

> *In truth there is at this moment a great progress of the religious mind of our Church to something deeper and truer than satisfied the last century […] The poets and philosophers of the age have borne witness to it for many years. Those great names in our literature, Sir Walter Scott, Mr. Wordsworth, Mr. Coleridge, though in different ways and with essential differences one from another, and perhaps from any Church system, still all bear witness to it.*[1]

La búsqueda de aquello más profundo y verdadero por parte de poetas y filósofos encontró su cauce y efecto en el Movimiento de Oxford para acercarlo a la antigüedad, al medievo y al catolicismo (Dawson, 2000). Y mediante tal hondura y originalidad Newman se refiere, precisamente, a la conciencia, la imaginación y la vida de la naturaleza relacionadas con la presencia y agencia divina invisible en lo visible, siguiendo el patrón de la

[1] Newman, J.H. (1877). *The Via Media of the Anglican Church*. Vol. 2. Londres: B.M. Pickering, p. 372, citado por Tomko (2011, p. 193).

belleza, que permea desde más allá de lo inmediato a los sentidos corporales (Tomko, 2011, pp. 193-94; Quinlan, 1996; Rule, 2004); elementos presentes tanto en la obra académica como de ficción de Tolkien mencionadas.

Ahora bien, aunque el Romanticismo exploró y amplió las categorías estéticas –entre ellas lo sublime y lo siniestro, por ejemplo–, es a través de la belleza, en consonancia con una «filosofía poética» (Muirhead, 2013, p. 202) y una teología estética en relación con el neoplatonismo (Viladesau, 1999; Halsall, 2020), el modo mediante el que pudo proponer, ante el trascendentalismo e idealismo subjetivos, un idealismo objetivo basado en el sacramentalismo y el sentimiento religioso. Por ello, la articulación del valor epistemológico de lo bello en la naturaleza –y el arte– como presencia del Creador llevó al Romanticismo a desarrollar toda una línea filosófico-teológica cristiana que permitiera comprender en el plano de la razón secular lo que mediante revelación queda excluido como superior (Barth, 2003; *cfr.* Kant, 2012, §6, 28-29).

2. SACRAMENTALISMO

Al tomar a todo ser como signo visible de realidad invisible, la apertura a la trascendencia desde lo común y lo natural posibilita el encuentro y vivencia del misterio –en tanto que *μυστήριον*, *sacramentum*–. Con el cristianismo, todo misterio se reconoce como vivencia de agencia directa de Cristo, y, por lo tanto, como signo visible de gracia invisible. Ahora bien, lo importante para poder desarrollar el estudio anunciado es fundamentar en qué consiste la percepción sacramental de la realidad.

El sacramentalismo es la cualidad de toda criatura para apuntar a más allá de sí misma, hacia una dimensión más profunda de la realidad, y, en último término, a su fuente o Creador. Se trata de la apertura a la percepción de lo espiritual a través de lo físico, lo cual apela a la percepción imaginativa, que hace del ámbito estético lugar de encuentro de verdad objetiva. La habilidad para el asombro ante la presencia del ser, unida al amor sincero o desinteresado, permite comprenderlo como creado y dado.

No obstante, la revelación de una dimensión más honda no niega el mundo material, sino que lo muestra más válido. En palabras de Newman, el sacramentalismo es «*the doctrine that material phenomena are both the types and the instruments of real things unseen*» (2002, p. 120). Precisamente, la venida de la belleza significa el designio y acción de *venir*, *darse*, y, en clave cristiana, la presencia de Dios en todo como su fuente, a la vez que mantiene su regencia desde el exterior de su Creación (Ratzinger, 2009). Por ello, el sacramentalismo no se agota en siete concretos misterios, sino que se trata de toda una concepción filosófica del mundo (Boersma, 2009; Vorgrimler, 1992). Consiste en entender la realidad como Creación, y esta como manifestación del amor y belleza de Dios. Cada criatura, por lo tanto, revela de modo particular al Creador; Dios está presente en y a través del mundo, lo cual suscita la admiración de este junto con la veneración de aquel. En otras palabras, se trata de aprehender el mundo en tanto que encantado y abierto a la participación. El sacramentalismo, por lo tanto, consiste en la respuesta a la iniciativa de Dios de llegar a su criatura en la belleza del mundo. En palabras de Raine:

> Las imágenes simbólicas provienen, por necesidad, del mundo perceptible; porque este mundo es, en la naturaleza de las cosas y de manera inalterable, lo «dado», inseparable de nuestra naturaleza humana como seres encarnados; todo el conocimiento del alma debe llegar a ella en función de este mundo que lo encarna, esto es, en forma simbólica. Bien entendido, el mundo entero es un gran símbolo, que imparte, como un sacramento, por su sello externo y visible, una esencia interna y espiritual (2015, pp. 26-27).

De modo que, en cuanto a proposición y disposición filosóficas, el sacramentalismo trata de la vía para recuperar una imagen total y coherente del mundo (Chryssavgis, 2019, pp. 85-108), que media entre las posturas de total trascendencia (teísmo) y de total identificación de la realidad con la divinidad (panteísmo). Por ello, la aceptación de la inhabitación de lo espiritual en lo material apunta al panenteísmo, el cual propone la participación en el *Logos* a través de la belleza –en tanto que harmonía, sentido y propósito en el *κόσμος*– de todo *logoi*. El sacramentalismo, por lo tanto, conlleva una particular visión de mundo, que afecta al modo en el que el

ser humano actúa y se comporta. En concreto, la percepción sacramental responde de manera distinta a la de la corriente principal de la Modernidad (Barth, 2016, pp. 3-21).

Al percibir el mundo como símbolo, y con especial sensibilidad a través de lo bello, la reflexión acerca del ser humano –sobre su lugar, modo de percepción y capacidad de conocimiento– adquiere un lugar preminente en el pensamiento filosófico. Y en este, tres elementos son de suma importancia: la conciencia, que exige cuestionar al sujeto sobre su subjetividad en tanto que sustento; la imaginación, que demanda preguntar sobre la participación en el mundo; y el Designio, así como su gobierno operante, que reclama el reconocimiento de la fuente de todo devenir. Por esa razón, los elementos señalados son fundamentales en el pensamiento y obra de Coleridge, Newman y Tolkien, y su detallado estudio muestra la relación de una fuente común, que, como hemos señalado, se halla en relación con el Romanticismo –en tanto que reivindicación platónico-cristiana ante la metafísica de la Ilustración–.

3. CONCIENCIA

La conciencia es un aspecto del pensamiento de Newman que atraviesa toda su obra y que culmina con *Letter to the Duke of Norfolk* (1875). Conn (2009) señala tres aspectos que se entrelazan en torno a la conciencia en los escritos de Newman: el deseo de Dios, el discernimiento acorde a su dictado, y la demanda hacia lo adecuado. Ahora bien, tal como Newman (2001a, pp. 18-20) expone en su sermón *Faith without Sight*, de 1835, en tanto voz que brota en uno mismo sin provenir de sí mismo, la conciencia es aquello que sitúa en un mismo plano a todo ser humano ante el Designio divino (*vid.* Viladesau, 1999, pp. 39-72).

Al tener conciencia de la noción de lo justo a la que la voz apela, se siente la obligación de obedecer, y pronto ello conduce al reconocimiento y búsqueda de la voz en tanto que otro y Juez. El religioso será para Newman, en consecuencia, aquel que atiende a la voz de su conciencia y que reconoce en ella la fuente de lo sagrado. Por ello, en tanto que se ve sacado de sí mismo

en necesidad de aquel que pone su palabra en él, el ser humano está por naturaleza en camino hacia Dios (Newman, 2001d, pp. 391-92; 418). Pero sin confirmación positiva por su parte, tal verdad aparece desfigurada, aunque no por ello inválida en la senda hacia toda posterior revelación.

Por ello, el atisbo de antiguos poetas y filósofos de las verdades que bajo luz cristiana se ven completadas es conocido como *præparatio evangelica* (Daniélou, 1966); tema magistralmente tratado en los dos primeros de los *Oxford University Sermons* –*The Philosophical Temper, First Enjoyed by the Gospel*, de 1826 (2001c, pp. 1-15), y *The Influence of Natural and Revealed Religion Respectively*, de 1830 (2001c, pp. 16-36), respectivamente–, y tan importante para Tolkien, tal como queda reflejado en su poema de 1931 *Mythopoeia* (2001, pp. 83-90):

> *At bidding of a Will, to which we bend*
> *(and must), but only dimly apprehend,*
> *great processes march on, as Time unrolls*
> *from dark beginnings to uncertain goals*
> *[…]*
> *The heart of man is not compound of lies,*
> *but draws some wisdom from the only Wise.*

Esa figura de Dios como Juez –recogida en el término anglosajón *metod* del poema *Beowulf*, tan caro a Tolkien (2006, p. 22)– que interpela al ser humano sin habérsele revelado (Newman, 2001c, pp. 106-07), además de en *El Silmarillion*, se trasluce en las palabras de Gandalf a Frodo y de Aragorn a Arwen en *The Lord of the Rings*, tal como puede entenderse cuando apelan, respectivamente, a certezas de un poder que opera o que sostiene la realidad:

> *There was more than one power at work […] Behind that there was something else at work, beyond any design of the Ring-maker. I can put it no plainer than by saying that Bilbo was meant to find the Ring, and* not *by its maker* (2014a, pp. 56-57; *vid*. 2000, c. 192).

> *But let us not be overthrown at the final test, who of old renounced the Shadow and the Ring. In sorrow we must go, but not in despair. Behold! we are not bound for ever to the circles of the world, and beyond them is more than memory. Farewell!* (Tolkien, 2014a, pp. 1090-91).

La conciencia, templada por la humildad y ejemplificada mediante las instancias citadas, se define como innata apertura a la trascendencia y a la sed de deseos cuya fuente de satisfacción no proviene de este mundo. Así, en *An Essay in Aid of a Grammar of Assent*, de 1870, en el quinto capítulo, «Apprehension and Assent in the matter of Religion», Newman explicará:

> *If the cause of these emotions does not belong to this visible world, the Object to which his perception is directed must be Supernatural and Divine; and thus the phenomena of Conscience, as a dictate, avail to impress the imagination with the picture of a Supreme Governor, a Judge, holy, just, powerful, all-seeing, retributive, and is the creative principle of religion, as the Moral Sense is the principle of ethics* (2001d, pp. 111-12).

El mismo argumento será empleado por C.S. Lewis al final del cuarto apartado del cuarto capítulo, «Beyond Personality: Or First Steps in the Doctrine of the Trinity», en su *Mere Christianity* (2014, pp. 95-96), que se resume brevemente del siguiente modo: El hambre puede satisfacerse llevando pan a la boca, la sed, tomando agua. ¿Pero dónde se encuentra aquello que calma los deseos más hondos del corazón? Si la fuente no es de este mundo, entonces debe estar en otro lugar, y la pregunta misma, por abrir la posibilidad del innato deseo, se vuelve garantía del esperado encuentro, por ardua que sea la búsqueda.

Ahora bien, tal cualidad original del ser humano para buscar y, en la medida de lo posible, encontrar, la totalidad o la unidad entre las partes, tanto en el plano material como en el espiritual, antes y después de toda razón discursiva, está relacionado con la imaginación, en tanto que supremo órgano de la conciencia –tal como Coleridge señaló en sus textos psico-epistemológicos donde recupera a Platón frente a Kant (Rule, 2004, pp. 41-64; *cfr.* Kant, 2012, §49)–. Y esta imaginación intuitiva, innata, en tanto que

imaginatio vera, delata la presencia de Dios –la semilla de la divinidad hacia ella–, en el ser humano. En palabras de Newman, que siguen a las recién tomadas de él:

> *And let me here refer again to the fact, to which I have already drawn attention, that this instinct of the mind recognizing an external Master in the dictate of conscience, and imaging the thought of Him in the definite impressions which conscience creates, is parallel to that other law of, not only human, but of brute nature, by which the presence of unseen individual beings is discerned under the shifting shapes and colours of the visible world. Is it by sense, or by reason, that brutes understand the real unities, material and spiritual, which are signified by the lights and shadows, the brilliant ever-changing calidoscope, as it may be called, which plays upon their retina? Not by reason, for they have not reason; not by sense, because they are transcending sense; therefore it is an instinct* (2001d, pp. 111-12).

La capacidad de intuir la totalidad tras las partes, lo universal tras lo particular, es la imaginación, aquella que, tal como Newman (2001c, pp. 150; 258-59) explica, ordena coherentemente todo lo logrado por el examen discursivo de la razón.

4. IMAGINACIÓN

La imaginación, *lato sensu*, consiste en la facultad de crear imágenes. En primer lugar, los datos sensibles recibidos e interpretados por el sistema nervioso se muestran como imágenes a la conciencia ante los eventos informantes mismos. Es decir, la imaginación consiste en formar el mundo percibido en imágenes. Ahora bien, estas mismas imágenes, en tanto que significativas, quedan guardadas en la memoria, desde donde, en ausencia de los fenómenos a los que remiten, pueden traerse a la conciencia. Así, en segundo lugar, la imaginación consiste en formar imágenes cuando sus correlatos del mundo no están presentes externamente –esta es su acepción más conocida–.

Sin embargo, la imaginación también puede alterar o cambiar imágenes, ante o en ausencia de fenómenos. En tercer lugar, por lo tanto, la imaginación consiste en fantasear –en su sentido más peyorativo y descalificado (Coleridge, 1971, p. 167)–, en dividir y unir, en traer y alejar, en moldear y forjar, imágenes, como cuando, en la conciencia, un edificio se inclina para besar a otro.

Pero la imaginación no es solo respuesta pasiva o producción subjetiva del organismo humano, aunque a tal se haya limitado en época moderna. Por lo tanto, en último y preminente lugar, la imaginación es recepción del mundo mismo en tanto que sujeto, aprehensión de imágenes que la conciencia no ha concebido desde sí, tales como un caballo alado o unicornio. Tal imaginación es, en consecuencia, *imaginatio vera* (*cfr*. Muller, 2015, pp. 46-50). Consiste en la facultad de formar imágenes en tanto que lugar de encuentro, de diálogo, del interior de uno mismo con el interior de otros seres. Coleridge (1971, p. 167) llamó a este nivel imaginación segunda, y Tolkien (2006, p. 139) lo equiparó con la verdadera fantasía, en tanto que hallazgo de imágenes no vistas con ojos corporales en este mundo. Tal imaginación, por lo tanto, es para estos autores cercanía a la mente de Dios (Stockitt, 2011; Viladesau, 1999, pp. 73-102).

El siguiente pasaje de Tolkien, acerca de la gesta de *The Lord of the Rings* y el encuentro del personaje Faramir, lo ejemplifica: «*A new character has come on the scene (I am sure I did not invent him, I did not even want him, though I like him, but there he came walking into the woods of Ithilien): Faramir, the brother of Boromir*» (Tolkien, 2000, c. 66; *vid.* c. 180).

El último grado de la facultad imaginativa, que «inventa» en tanto que «hallazgo por habérsele venido» –del latín *invenire*– es el mayor grado del intelecto, tal como fue expuesto por Platón (*República*, 511) y Aristóteles (*Física*, 184a). Se trata de la contemplación, de la percepción directa, de las Formas o Ideas trascendiendo los fenómenos, que se vuelven símbolo de lo que opera en la hondura de la realidad (Raine, 2015, pp. 41-42). En palabras de Corbin, la última y despierta facultad de la imaginación, sitúa al ser humano en contacto consciente con el mundo imaginal:

> *The active imagination is the soul's spiritual organ of the soul of presence. Transmuting interior spiritual states into the event-visions of the* Mundus Imaginalis *that symbolize these states so that they may be known, the active imagination is the organ and realm of presence, of supersensible perception. Thereby all phenomena (images) are* ur-phenomenal: *primary, irreducible phenomena that cannot appear otherwise than they do [...] There is a world hidden in the very act of sensible perception which we must recover* (Corbin, 1998, p. XXV).

Para Newman, el sentido que la imaginación aprehende por encima de la *diánoia* o razón discursiva es sinónimo de *real*, porque apela directamente al corazón, que gana certeza directa desde la participación (Dive, 2018; Hillman, 2017). Es decir, la imaginación media entre los contrarios y las partes, y encuentra la totalidad en todo ello (Coulson, 1981; Hoyler, 1986; Magill, 1992). De modo que la contemplación lleva a ver la totalidad en cada parte, y su lugar en el universo, partiendo de lo mundano y accesible a los sentidos. En palabras conocidas de la tradición occidental, encontrar el *Logos* en y a través de cada *logoi*; y en palabras de Tillman:

> *Philosophy for Newman then is the worldly contemplative power of discerning the whole in each part, of referring every thing to its true place in the universal system, while recollecting that each thing is but a part and that everything leads to everything else [...] Right here is the sense in which philosophic or earthly wisdom is so much akin to holy wisdom, for its inkling of insight is like God's own penetrating vision of the whole of reality [...] Thus contemplative worldly wisdom, in its fullest sense, contains within itself an orientation and directedness, an intentionality, toward divine wisdom* (2013, p. 12).

Ahora bien, para Coleridge, el *Logos* es, sobre todo, Luz y Vida de la Naturaleza, además de Palabra de Designio. En tanto que opera en lo nouménico, llegar a participar de él y albergarlo en el lenguaje apunta a la capacidad del ser humano para ello, lo cual remite a una idea nuclear también en Newman: La noción –elaborada ya por Justino en el siglo II– de que en la conciencia humana se halla una semilla de Dios, un elemento que la hace *imago Dei* y tender hacia el Creador (Barth, 1986; Viladesau, 1999, pp. 103-40). Perkins lo expone así:

> *The Divine Word is, for Coleridge, the transcendent source of all symbols, and, at the same time, immanent within them as their reconciling power. The Logos is the life and power of mind, the ground of relationship, the revelation of prophetic utterance, the completion and presence of love in which all true symbols participate* (1994, p. 68).

De modo que el Logos, en tanto que Palabra de Dios, rige en la realidad creada y permite aunar toda conciencia trascendiendo toda diferencia. Por todo ello, Quinlan (1996) sostiene que Coleridge y Newman confluyen en 1) la importancia del extenso mundo espiritual; 2) la búsqueda de la totalidad, la unidad y su principio; 3) la exploración del misterio mediante la contemplación y la poesía; 4) la unión entre intelecto y corazón, donde se fundamentan las certezas; y 5) el lugar de la imaginación y la fe como participación entre Dios y lo divino que hay en el ser humano. La diferencia capital entre ambos hombres es de dimensión eclesiológica, en tanto que, para Newman, «las ideas no pueden ser tratadas separadamente de su constatación visible, como si fueran autosuficientes» (Pérez Alcalá, 2008, p. 127); razón fundamental del tratado nº 90 del Movimiento de Oxford, el último, por la cual Newman hubo de abandonar el anglicanismo.

5. GOBIERNO SUBCREATIVO

Para Coleridge, Newman y Tolkien, por lo tanto, existe un Designio o *Logos* que rige el mundo creado, llevado a despliegue y propósito por diversos *logoi*, cuyo conocimiento acerca a la totalidad. Ahora bien, en un universo sobreabundante de vida, nada de ello carece de personalidad, y todo forma un cosmos coherente donde cada criatura adquiere plenitud de sentido en la esfera de gobierno y actuación que le corresponde. En tal estructura llena de vida y agencia, todo ser es símbolo de aquello divino de lo que proviene (Raine, 2015, pp. 40).

En relación a ello, en *Apologia pro Vita Sua*, en el tercer capítulo, «History of my Religious Opinions up to 1833», Newman expone que al estudiar a los Padres de la Iglesia encontró en ellos la culminación de la filosofía que se había gestado en Grecia, y más concretamente un principio místico

o sacramental que apuntaba a una revelación gradual de lo eterno. Gracias a autores como Clemente y Orígenes:

> *I understood these passages to mean that the exterior world, physical and historical, was but the manifestation to our senses of realities greater than itself. Nature was a parable: Scripture was an allegory; pagan literature, philosophy, and mythology, properly understood, were but a preparation for the Gospel. The Greek poets and sages were in a certain sense prophets; for «thoughts beyond their thought to those high bards were given»* (Newman, 2002, p. 128; *vid.* Daley, 2008).[2]

Para Newman, al igual que para Tolkien, al mirar atrás y ver cómo el cristianismo recoge el pasado y se asienta en él, creando no una usurpación o sustitución sino enraizamiento, las poéticas previas se santifican (Tolkien, 2000, c. 45; 2006, pp. 21; 33; 156-57). Y apuntan a que las nuevas narraciones, las Escrituras, son del mismo tinte, aunque con la gran diferencia de que han ocurrido en *este* mundo (Tolkien, 2006, p. 156; Carpenter, 2006, p. 43; Lewis, 2014b, pp. 54-60), como suma manifestación, hasta la fecha, de una revelación gradual que no ha acabado:

> *The process of change had been slow; it had been done not rashly, but by rule and measure, 'at sundry times and in divers manners', first one disclosure and then another, till the whole evangelical doctrine was brought into full manifestation. And thus room was made for the anticipation of further and deeper disclosures, of truths still under the veil of the letter, and in their season to be revealed* (2002, p. 129).

Acto seguido, en natural concatenación con la progresiva revelación o preparación del evangelio en el pasado, así como su entendimiento tras su hecho positivo, Newman pasa a hablar sobre los ángeles y su obrar en el mundo. Para Newman, los ángeles son, además de ministros y mensajeros, «ejecutores del Mundo visible», y responsables de que el cielo sea menos

[2] Las palabras que Newman cita pertenecen a John Keble, en *The Christian Year*, XXVII.

desconocido a la imaginación humana. Por ello, Newman «*considered them as the real causes of motion, light, and life, and of those elementary principles of the physical universe, which, when offered in their developments to our senses, suggest to us the notion of cause and effect, and of what are called the laws of nature*» (2002, p. 129).

Su exposición se amplifica con la mención y cata del sermón de la fiesta de San Miguel, de 1831. El escrito sitúa a su autor plenamente en un contexto significativo; a saber, en la culminación del Romanticismo histórico, en cadena con él. Pero lo que se halla en ese texto es una clave conceptual y onomástica sin igual para unir Romanticismo, cristianismo, filosofía antigua y la Tierra Media.

En primer lugar, es importante atender al nombre completo del sermón: *The Powers of Nature* (2001a, pp. 358-67). Tal como se ha expuesto, para Newman, quien recurre al comienzo del salmo 19, la Naturaleza, tal como la presentan las Escrituras, bella y terrible, no es un conjunto de entes inanimados, sino que está dirigida por el ministerio de seres invisibles cuya obra diaria es inteligente y servicial (2001a, pp. 360-61). Pero llama a estos agentes que dirigen la Naturaleza, por encima de ángeles o dioses, Poderes [*Powers*], al igual que haría Tolkien en su *legendarium*: Valar.

Tal como se cuenta en el *Valaquenta* de Tolkien, esos Poderes de la Naturaleza, al servicio del Dios Único, son la fuente y sustento del mundo. Se trata, por lo tanto, de una declaración poético-filosófica similar a la de Newman en su escrito teológico-pastoral acerca del lugar y ser de la Naturaleza, como creación de Dios, sustentada y regida por Él en último término, pero gobernada por otros seres. En consonancia con esta antigua concepción, Tolkien expone en el *Ainulindalë* que Ilúvatar (Dios) pone el Fuego Secreto en el mundo para darle ser, y los Ainur que así quisieron descendieron a él y pasaron a ser parte intrínseca, como Valar o Poderes que gobiernan y subcrean la Creación (Tolkien, 2013, pp. 9-10; 15). Ahora bien, ¿cómo puede entender esto aquel investigador de la naturaleza? Newman expone lo siguiente al preguntarse qué pensaría un examinador del mundo natural:

> *When examining a flower, or a herb, or a pebble, or a ray of light, which he treats as something so beneath him in the scale of existence, suddenly discovered that he was in the presence of some powerful being who was hidden behind the visible things he was inspecting, who, though concealing his wise hand, was giving them their beauty, grace, and perfection, as being God's instrument for the purpose, nay whose robe and ornaments those wondrous objects were, which he was so eager to analyse, what would be his thoughts?* (2001a, 364; *vid. Fedón*, 99b-d; 100b-e).

En la obra de Coleridge (1963), la mirada y palabra poética es aquella capaz de cruzar la frontera limitante de la razón pura en tanto que la conciencia revela a todo ser como sujeto. En Tolkien, tal como hemos señalado, también se muestra la misma proposición. Ilúvatar (Dios) dice a los Ainur, «*the Holy Ones, that were the offspring of his thought*» (Tolkien, 2013, p. 1), que son los instrumentos a participar en el despliegue y perfección de su Designio. Dado cada uno a su propósito de embellecimiento y conducción a plenitud, Tolkien explica que aquellos que escogen ser Valar o Poderes intrínsecos a la Creación se visten de natura (Tolkien, 2013, p. 11; 2000, c. 212), «*the raiment of Earth*» (Tolkien, 2013, p. 15). Cada uno tiene tendencia a obrar acorde a y mediante aquellos elementos que mejor comprende del Designio creativo, en consonancia a su poder e inteligencia. Es decir, los Valar en la Tierra Media de Tolkien, o los Poderes en la tradición occidental, no son personificaciones de las fuerzas naturales, sino que estas energías son fruto de su persona, ligadas, en última instancia, al Creador. Las palabras del antiguo credo cristiano hacen eco de ello:

Πιστεύομεν εἰς ἕνα Θεόν	*Credo in unum Deum,*
πατέρα παντοκράτορα,	*Patrem omnipotentem,*
ποιητὴν οὐρανοῦ καὶ γῆς	*Factorem caeli et terrae,*
ὁρατῶν τε πάντων καὶ ἀοράτων	*visibilium omnium et invisibilium.*

La realidad, por lo tanto, tanto para Coleridge y el Romanticismo como para Newman y Tolkien, no se ofrece al ser humano como condición de las cosas –tal como se plantea después de Kant–, sino como creación que constantemente pone en contacto y participación al ser humano con otro mun-

do u hondura por lo general pasada por alto. Todo ser o cualidad –color, animal, planta, aroma– pertenece a un agente, tal como Newman expone en su sermón *The Invisible World* (2001b, pp. 200-13). Saber, por lo tanto, es conocer cómo lo sagrado insufla y sostiene la criatura o ser en cuestión; saber a qué *Poder* pertenece (Daniélou, 1953; Wink, 1986). Por ello, en su *Apología*, en cadena con los pasajes antes citados de esta obra, Newman expone:

> *Also, besides the hosts of evil spirits, I considered there was a middle race,* daimonia*, neither in heaven, nor in hell; partially fallen, capricious, wayward; noble or crafty, benevolent or malicious, as the case might be. They gave a sort of inspiration or intelligence to races, nations, and classes of men. Hence the action of bodies politic and associations, which is so different often from that of the individuals who compose them. Hence the character and the instinct of states and governments, of religious communities and communions. I thought they were inhabited by unseen intelligences. My preference of the Personal to the Abstract would naturally lead me to this view* (2002, pp. 130-31).

5.1. Tom Bombadil

En la obra de Tolkien, existe un personaje singular que, más allá de los Valar ya citados, ejemplifica de manera especial a los Poderes subcreadores de los que Newman habla: Tom Bombadil. Tolkien mismo (2000, c. 19) lo llamó «*the spirit of the (vanishing) Oxford and Berkshire countryside*», y en mayor detalle dijo sobre él que es:

> *The spirit that desires knowledge of other things, their history and nature, because they are 'other' and wholly independent of the enquiring mind, a spirit coeval with the rational mind, and entirely unconcerned with 'doing' anything with the knowledge: Zoology and Botany not Cattle-breeding or Agriculture. Even the Elves hardly show this: they are primarily artists* (Tolkien, 2000, c. 153).

La renuncia al domino y el poder gozar de las cosas en y por lo que son permiten a Bombadil ser el señor [*master*]. No la posesión sino el interés por

lo que es en sí caracteriza a una criatura que conoce cada una de las partes del lugar que habita; que no toma partido por lo bueno o lo malo, que no emplea, que no juzga, puesto que esto ha perdido valor para él (Tolkien, 2000, c. 144, 210). Es en este sentido en el que pensar en latín muestra quién es: El *dominus*, el señor de sí mismo, que sustenta el lugar por lo que es sí mismo; lugar en el que se recrea sin imposición. En otras palabras, se trata de un *genius loci*, un ser que se enamoró del lugar y que abandona todo camino por el mero hecho de observar aquello que es distinto de sí, dentro de los límites a los que alcanza por naturaleza o que se ha autoimpuesto (Tolkien, 2014, p. 153; Dettman, 2014; Noetzel, 2014). De hecho, similar en este aspecto es Radagast, quien dejó de lado su misión por embelesarse con el mundo (Tolkien, 2014b, p. 505). Y precisamente, el reconocimiento del encantamiento y embelesamiento del mundo, de la búsqueda de la palabra y ritmo adecuados para designarlo a la altura de la dicha revelada, es aquello que los Románticos, entre ellos con lugar preminente Coleridge (2013), transmitieron como legado ante una Modernidad cada vez más apartada del asombro.

6. CONCLUSIONES

Sobre la base de la percepción sacramental de la realidad, el presente texto ha estudiado tres elementos comunes al pensamiento filosófico-poético de Coleridge, Newman y Tolkien: la conciencia, la imaginación y el gobierno angelical. Si bien ha sido posible señalar alguna mutua indicación y diálogo entre sus obras, el objetivo de la investigación no ha sido argumentar influencias entre los autores, sino mostrar el sustrato de fondo al que remitía su palabra. A partir de la hondura a la que la disposición sacramental conduce, se ha mostrado, mediante textos selectos de los autores en cuestión, cómo la conciencia del ser humano lo impulsa a conocer aquello más allá de sí mismo –pero que en primera instancia encuentra en sí mismo–, cómo la imaginación, en su grado supremo –al no dividirse o distinguirse en «imaginación literaria», «imaginación filosófica» o «imaginación religiosa» (Barth, 2003, p. 123)–, es el órgano de conocimiento adecuado, y cómo aquello que se revela muestra la regencia que desarrolla el Designio de la realidad creada.

Las hondas similitudes en el pensamiento de los tres autores no muestran influencias mutuas, sino la pertenencia a un rico y antiguo fondo común: la tradición filosófica occidental, en su vertiente platónica y cristiana, que prima la belleza como umbral donde lo poético-divino y lo discursivo-conceptual se unen. Con todo ello, además de cimentar bases para el estudio filosófico de los elementos señalados, se abren nuevas vías para la investigación de las obras de Coleridge, Newman y Tolkien con mayor detenimiento, en conjunto o como pertenecientes a una línea bien definida: la de pensadores y autores ingleses en búsqueda de participación y despliegue del *Logos*, ante una Modernidad que consideraron alejada del Misterio.

7. BIBLIOGRAFÍA

Barth, J.R. (1986). Theological Implications of Coleridge's Theory of Imagination. *Studies in the Literary Imagination*, 19(2), 23-33.

Barth, J.R. (2003). *Romanticism and Transcendence: Wordsworth, Coleridge, and the Religious Imagination*. Columbia/Londres: University of Missouri Press.

Barth, J.R. (2016). *The Symbolic Imagination: Coleridge and the Romantic Tradition*. Princeton: PUP.

Boersma, H. (2009). *Nouvelle Théologie and Sacramental Ontology: A Return to Mystery*. Oxford: OUP.

Carpenter, H. (2000). *J.R.R. Tolkien. A Biography*. Londres: HarperCollins.

Carpenter, H. (2006). *The Inklings: C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, Charles Williams and their Friends*. Londres: HarperCollins.

Chryssavgis, J. (2019). *Creation as Sacrament. Reflections on Ecology and Spirituality*. Londres/Nueva York: T&T Clark.

Cilli, O. (2019). *Tolkien's Library. An Annotated Checklist*. Edimburgo: Luna Press.

Coleridge, S.T. (1963). On Poesy or Art. Edición de Walter Sutton y Richard Foster. *Modern Criticism: Theory and Practice* (pp. 36-41). Indianápolis/Nueva York: The Odyssey Press.

Coleridge, S.T. (1971). *Biographia Literaria, Or, Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. Edición de George G. Watson. Londres: Dent.

Coleridge, S.T.; Wordsworth, W. (2013). *Lyrical Ballads*. Edición de Fiona Stafford. Oxford: OUP.

Conn, W.E. (2009). Newman on Conscience. *Newman Studies Journal*, 6(2), 15-26. https://doi.org/10.1353/nsj.2009.0011

Corbin, H. (1998). *The Voyage of the Messenger. Iran and Philosophy*. Berkeley: North Atlantic Books.

Coulson, J. (1981). *Religion and Imagination: «In Aid of a Grammar of Assent»*. Oxford: Clarendon Press.

Daley, B. (2008). Newman and the Alexandrian Tradition. Edición de Terrence Merrigan e Ian Ker. *Newman and Truth* (pp. 147-88). Grand Rapids: Eerdman's.

Daniélou, J. (1953). *Les anges et leur mission d'après les Pères de l'Eglise*. Chevetogne: Éditions de Chevetogne.

Daniélou, J. (1966). *Mythes païens, mystère chrétien*. París: Fayard.

Dawson, C. (2000). *The Spirit of the Oxford Movement*. Brockley: Saint Austin Press.

Dettman, D.L. (2014). Vainamoinen in Middle-earth: The Pervasive Presence of the *Kalevala* in the Bombadil Chapters of *The Lord of the Rings*. Edición de John Wm. Houghton *et al. Tolkien in the New Century. Essays in Honor of Tom Shippey* (pp. 197-215). Jefferson: McFarland & Co.

Dive, B. (2018). *John Henry Newman and the Imagination*. Londres: T&T Clark.

Ferrández, J.M (2007). J.R.R. Tolkien y el Cardenal Newman. Hijos de la misma luz. *Sociedad Tolkien Española*. Recuperado de: https://www.sociedadtolkien.org/wp-content/uploads/2020/10/Premios_Aelfwine_2007-3_JRR_Tolkien_y_el_Cardenal_Newman.pdf

Ferrández, J.M. (2014). *La conexión española de J.R.R. Tolkien: El tío Curro*. Astorga: CSED.

Fornet-Ponse, T. (2010). Tolkien, Newman und das Oxford Movement. *Hither Shore*, 7, 172-186.

Halsall, M.J. (2020). *Creation and Beauty in Tolkien's Catholic Vision: A Study in the Influence of Neoplatonism in J.R.R. Tolkien's Philosophy of Life as 'Being and Gift'*. Eugene: Pickwick.

Hillman, J. (2017). *El pensamiento del corazón*. Vilaür: Atalanta.

Hoyler, R. (1986). «Religious Certainty and the Imagination: An Interpretation of J.H. Newman. *The Tomist*, 50, 395-416.

Kant, I. (2012). *Crítica del discernimiento*. Madrid: Alianza.

Lewis, C.S. (2014a). *Mere Christianity*. Quebec: Samizdat. Recuperado de: http://www.samizdat.qc.ca/vc/pdfs/MereChristianity_CSL.pdf

Lewis, C.S. (2014b). *God in the Dock. Essays on Theology and Ethics*. Edición de Walter Hooper. Grand Rapids, Eerdmans.

Magill, G. (1992). Moral Imagination in Theological Method and Church Tradition: John Henry Newman. *Theological Studies*, 53, 451-75.

Milburn, M. (2010). Coleridge's Definition of Imagination and Tolkien's Definition(s) of Faery. *Tolkien Studies*, 7, 55-66.

Muirhead, J.H. (2002). *Coleridge as Philosopher*. Londres/Nueva York: Routledge.

Muller, M. (2015). Newman, Imagination, and *The Idea of a University*. *Newman Studies Journal*, 12(1), 43-56. https://doi.org/10.1353/nsj.2015.0003

Newman, J.H. (2001a). *Parochial and Plain Sermons II*. Londres: Longmans, Green, and Co. Recuperado de: https://www.newmanreader.org/works/parochial/volume2/index.html

Newman, J.H. (2001b). *Parochial and Plain Sermons IV*. Londres: Longmans, Green, and Co. Recuperado de: https://www.newmanreader.org/works/parochial/volume4/index.html

Newman, J.H. (2001c). *Oxford University Sermons*. Londres: Longmans, Green, and Co. Recuperado de: https://www.newmanreader.org/works/oxford/index.html

Newman, J.H. (2001d). *An Essay in Aid of a Grammar of Assent*. Londres: Longmans, Green, and Co. Recuperado de: https://www.newmanreader.org/works/grammar/index.html

Newman, J.H. (2002). *Newman's Apologia Pro Vita Sua*. Edición de Wilfrid Ward. Oxford: OUP. Recuperado de: https://www.newmanreader.org/works/apologia/index.html

Noetzel, J.T. (2014). Beorn and Bombadil: Mythology, Place and Landscape in Middle-earth. Edición de Bradford Lee Eden. The Hobbit *and Tolkien's Mythology: Essays on Revisions and Influences* (pp. 161-80). Jefferson: McFarland & Co.

Pérez Alcalá, F. (2008). Imaginación y conciencia en la conversión de J.H. Newman. *Estudios Eclesiásticos*, 324, 99-135.

Perkins, M.A. (1994). *Coleridge's Philosophy: The Logos as Unifying Principle*. Oxford: Clarendon Press.

Quinlan, T. (1996). Coleridge and Newman: A Shared Vision. *Studies: An Irish Quarterly Review*, 339, 222-30.

Raine, K. (2015). *Utilidad de la belleza*. Madrid: Vaso Roto.

Ratzinger, J., *Benedicto XVI* (2009). *Encuentro con los artistas. Discurso del Santo Padre Benedicto XVI*. Vaticano: Libreria Editrice.

Rule, P.C. (2004). *Coleridge and Newman: The Centrality of Conscience*. Nueva York: Fordham UP.

Stockitt, R. (2011). *Imagination and the Playfulness of God: The Theological Implications of Samuel Taylor Coleridge's Definition of the Human Imagination*. Eugene: Pickwick.

Sullivan, J. (2017). Minds at Work: Coleridge and Newman. *Newman Studies Journal*, 14(2), 25-44. https://doi.org/10.1353/nsj.2017.0016

Tillman, M.K. (2013). John Henry Newman: Wordly Wisdom and Holy Wisdom. *Newman Studies Journal*, 10(1), 5-14. https://doi.org/10.1353/nsj.2013.0001

Tolkien, J.R.R. (2000). *The Letters of J.R.R. Tolkien: A Selection*. Edición de Humphrey Carpenter y Christopher Tolkien. Londres: HarperCollins.

Tolkien, J.R.R. (2001). *Tree and Leaf*. Edición de Christopher Tolkien. Londres: HarperCollins.

Tolkien, J.R.R. (2006). *The Monsters and the Critics and Other Essays*. Edición de Christopher Tolkien. Londres: HarperCollins.

Tolkien, J.R.R. (2013). *The Silmarillion*. Edición de Christopher Tolkien. Londres: HarperCollins.

Tolkien, J.R.R. (2014a). *The Lord of the Rings*. Londres: HarperCollins.

Tolkien, J.R.R. (2014b). *Unfinished Tales of Númenor and Middle-earth*. Edición de Christopher Tolkien. Londres: HarperCollins.

Tomko, M. (2011). *British Romanticism and the Catholic Question: Religion, History and National Identity, 1778-1829*. Londres: Palgrave Macmillan.

Tomko, M. (2016). *Beyond the Willing Suspension of Disbelief: Poetic Faith from Coleridge to Tolkien.* Nueva York/Londres: Bloomsbury.

Tracey, G. (2012). Tolkien and the Oratory. *The Oratory Birmingham*. Recuperado de: http://web.archive.org/web/20120607070615/http://www.birmingham-oratory.org.uk/TheOratory/Tolkien/tabid/76/Default.aspx

Tracey, G. (2017). Tolkien and the Oratory. *The Oratory Birmingham*. Recuperado de: https://www.birminghamoratory.org.uk/tolkien-and-the-oratory/

Viladesau, R. (1999). *Theological Aesthetics: God in Imagination, Beauty and Art*. Oxford: OUP.

Vorgrimler, H. (1992). *Sacramental Theology*. Collegeville: Liturgical Press.

Wink, W. (1986). *Unmasking the Powers. The Invisible Forces that Determine Human Existence*. Filadelfia: Fortress Press.

Wojtyla, K.J., *Juan Pablo II* (1998). *Fe y Razón*. Madrid: BAC.

«YO HE IDO BUSCANDO SIEMPRE ALGO»: LA CUESTIÓN DEL SENTIDO EN LA OBRA *PEQUEÑO TEATRO* DE ANA MARÍA MATUTE

«I've always been looking for something»: the question for meaning in the work Little Theater*, by Ana María Matute*

Teresa Zurdo Gil
Universidad Francisco de Vitoria

Resumen

El objetivo de este trabajo es estudiar cómo se refleja la búsqueda de sentido en la obra *Pequeño teatro,* por la que Ana María Matute recibió el Premio Planeta en 1954. Considerada como una de las mejores novelistas españolas del siglo xx, Matute plantea distintos temas sociales y existenciales en un estilo personal y lleno de lirismo. Nuestra hipótesis principal es que la necesidad de sentido –definiendo sentido como finalidad de la existencia– es un motivo fundamental en esta obra donde los personajes, que actúan como si fuesen marionetas de un teatro, están llenos de anhelos y deseos. Buscamos profundizar en la manera en la que la literatura expresa esta pregunta por el sentido y analizar los símbolos de *Pequeño teatro* en los que se ve reflejada.

Palabras clave: Sentido de la vida; pregunta por el sentido; Ana María Matute; Pequeño teatro; símbolo.

Abstract

The objective of this work is to study how this question is reflected in the work of *Little Theater*, for which Ana María Matute received the Planeta Prize in 1954. Matute is considered one of the best Spanish novelists of the 20th century, she proposes different social and existential issues in a personal style full of lyricism. Our main hypothesis is that the need for meaning –defining meaning as the purpose of existence– is a fundamental motif in this work where the characters, who act as if they were puppets in a theater, are full of desires and longing. We seek to delve into the way in which literature expresses this question for meaning and to analyze the symbols of *Little Theater* in which it is reflected.

Keywords: Meaning of the life; question of meaning; Ana María Matute; Little Theater; poetics; theory of the imaginary; symbol.

1. INTRODUCCIÓN

«Yo he ido buscando siempre algo, y no sé qué he buscado. Alguna cosa me grita mi corazón, a veces, y yo no sé qué es». Así es cómo se expresa el personaje de Zazu, una chica huraña y solitaria que pasea por los acantilados de un pueblo costero al inicio de la obra *Pequeño teatro,* con la que Ana María Matute ganó el Premio Planeta en 1954. Con una prosa intimista y un estilo personal, es una de las escritoras más reconocidas de la posguerra y su trayectoria ha recibido numerosos premios, ente los que destacan el Premio Cervantes en 2010.

En *Pequeño teatro,* la primera obra que escribió, presenciamos la historia de un grupo de personajes que viven en un pueblo costero y que cada domingo acude a ver el teatro de marionetas dirigido por un viejo titiritero. Este representa la vida de los habitantes a través de sus muñecos y nos remite al título de la obra. Matute juega con la ambigüedad entre las marionetas, que a veces parecen adquirir rasgos humanos, y los protagonistas, que en ocasiones se comportan como si fuesen marionetas. A lo largo de la historia observamos cómo Zazu y los otros personajes persiguen el anhelo de que ese «teatro» que es su vida tenga una finalidad.

En este trabajo hemos estudiado los símbolos de *Pequeño teatro* con la intención de observar cómo a través de ellos Ana María Matute expresa

esa búsqueda de sentido tan presente en muchos escritores de su tiempo. Nuestro trabajo se divide en tres partes. La primera es una introducción sobre la pregunta por el sentido y su incidencia en la literatura del siglo xx, a continuación hemos revisado la visión de la autora sobre esta cuestión y, por último hemos señalado cómo se materializa poéticamente a través de los símbolos en su primera obra, *Pequeño teatro.*

2. LA PREGUNTA POR EL SENTIDO

«El hombre es el único ser que se interroga de manera tan radical sobre el sentido de su existencia», escribe el profesor canadiense Jean Grondin en el ensayo *Del sentido de la vida* (Grondin, 2005, p. 14). De la misma forma, Heidegger señala en su obra *Ser y tiempo* que los seres humanos se distinguen por su capacidad para poner su propia existencia en cuestión. En palabras del teórico George Steiner, «somos un animal construido para plantear preguntas y tratar de lograr respuestas cueste lo que cueste» (Steiner, 2020, p.130).

El teólogo francés Adolphe Gesché define el sentido como «el deseo profundo del hombre de dar a su existencia la orientación y la tarea de un destino que marcará toda su vida» (Gesché, 2004, 95). Esta definición coincide con el pensamiento del filósofo y psiquiatra Viktor Frankl, que sostiene que la búsqueda del sentido de la vida constituye una de las fuentes primarias del hombre (Frankl, 1991, 101). Frankl habla de la «voluntad de sentido» en contraste con la voluntad de placer (Sigmund Freud) o de poder (Alfred Adler), y subraya la importancia de encontrar esa tarea que va a guiar nuestras acciones (107).

Grondin señala que el sentido puede ser considerado como *dirección* (en el caso de la vida sería esa «carrera hacia la muerte», como decía Heidegger), pero también como *significación* (se si considera la vida como un símbolo o signo de otra realidad), o como *finalidad* (si se observa desde una perspectiva más metafísica en la que nos preguntamos por qué hay algo en lugar de nada). También plantea una cuarta acepción del sentido como un *«sabor a la vida»*. Este último matiz está presente en el verbo *sapere,* y se refiere a la

capacidad de sentir y disfrutar. San Agustín la utiliza en *Confesiones,* cuando dice que «el alma vive manifiestamente «más» si tiene sabor (*cum sapit*) que si no lo tiene (*cum desipit*)» (Grondin, 2005, p. 36-42).

En su obra *El sentido de la vida,* el teórico inglés Terry Eagleton distingue las acepciones de la palabra inglesa *meaning* en tres grupos: las que están relacionadas con la intención de hacer algo, las que significan algo y las que pretenden significar algo (Eagleton, 2008, p. 61). Aplicado a *the meanig of the life*, intuimos que cuando alguien se queja de que su vida «no tiene sentido» no quiere decir que no tenga un *significado*, sino que no tiene *significación* en el sentido de valor, objetivo o finalidad. «Estas personas no quieren decir que no puedan comprender la vida, sino que no tienen nada por lo que vivir», concluye Eagleton (p. 67).

Por lo tanto, si utilizamos las palabras de Jean Grondin, podemos decir que la pregunta es «la de saber si esta trama o esta extensión tiene un sentido y, si es así, cuál» (Grondin, 2005, p. 32).

Pero ¿por qué nos preguntamos por el sentido? El filósofo canadiense señala que esta cuestión se plantea en nosotros por la conciencia de ser «proyectados en la existencia» y propone invertir la fórmula cartesiana para decir que «existo, por lo tanto pienso» (Grondin, 2005, p. 13). La filosofía de Heidegger también está marcada por la conciencia de la finitud de nuestra vida, del ser-ahí (Da-sein) que termina con la muerte (Heidegger, 2012, p. 238). Desde su experiencia, Frankl rechaza que la búsqueda de sentido sea solo una forma de «mecanismo de defensa» o una «reacción» determinada por las condiciones biológicas, psicológicas o sociológicas. Por el contrario, defiende que un rasgo fundamental del ser humano es precisamente su capacidad de elevarse por encima de esas condiciones y transcenderse a sí mismo (Frankl, 1991, 130).

Terry Eagleton señala que la urgencia de esta cuestión durante el siglo xx está relacionada con el desmoronamiento de las creencias tradicionales. La concepción medieval, en la que Dios era el fundamento, dejó pasó a la Edad Moderna, que se caracterizó por la fe en el progreso del ser humano por sus propios medios. El pensamiento moderno se distinguió por «la creencia en la contingencia de la existencia humana» (Eagleton, 2008, p. 32), lo que

conllevó la ausencia de necesidad y objetivo de esta. La ruptura del hombre moderno con la mentalidad tradicional es recogida por George Steiner en su obra *Nostalgia del absoluto*, en la que habla del vacío que ha dejado la visión religiosa en la sociedad occidental. Según Steiner, desde la muerte de Dios, la historia de Occidente ha consistido en tratar de llenar ese vacío sin conseguirlo. Tenemos «hambre de lo trascendente», lo que nos hace buscar nuevas experiencias y realidades alternativas ofrecidas por la sociedad de consumo (Steiner, 2008, p. 108).

El arte se presenta como un medio de plasmar la experiencia de sentido o sinsentido que vivimos. Grondin escribe que la obra de arte nos invita a «una escucha gozosa del sentido que se realiza» (Grondin, 2014, p. 112). El arte se convierte «en un intento de explicar nuestra aventura temporal y la confesión de que esto es absolutamente imposible» (p. 134). Podemos decir que es un intento que se caracteriza por su imposibilidad, lo que no lo hace menos valioso.

2.1. Una pregunta que recorre la literatura del siglo xx

Terry Eagleton señala que durante el siglo anterior la reflexión sobre el sentido de la vida apareció en el arte de forma más desgarradora debido a la «nostalgia» del mundo que sí que tenía un sentido. Es decir, el absurdo se acentuaría por el contraste con ese tiempo en el que sí que había un orden. Autores como Chéjov, Conrad o Kafka hablan de esa ausencia o vacío en sus obras. Eagleton también nombra a Joyce, T.S Eliot y Virginia Wolf. Esta desilusión hace más profunda la náusea de Sastre o el carácter trágico de la obra de Camus, ya que descubrir que el mundo «no tiene un sentido» como se pensaba antes, lo hace todavía más desolador.

Este hecho también puede observarse en la obra *Esperando a Godot,* de Samuel Beckett, en la que vemos que el sentido de la vida «se nos presenta en fogonazos borrándose casi en el mismo momento en que aparece» (Eagleton, 2008, p. 100). De esta manera, el acto de esperar a Godot se convierte en una manera de postergar el sentido de manera infinita. Es una forma de vida que consiste en esperar algo que no se sabe si va a ocurrir,

como les pasa a los dos vagabundos con la llegada de Godot. El mundo de Vladimir y Estragon está articulado por la indeterminación, por la «falta de garantía» de que su esperanza vaya a cumplirse. «Acaso la llegada de Godot consista en una saludable desilusión que revele que no había necesidad alguna de ilusionarse», escribe Eagleton, «que nunca hubo nada grandioso que estuviese pidiendo a gritos una redención y que esa creencia misma forma parte de nuestra falsa conciencia» (p. 101).

La reflexión sobre el sentido va a estar presente en autores españoles e hispanoamericanos como Miguel de Unamuno (*El sentimiento trágico de la vida),* Carmen Laforet (*Nada),* Ernesto Sábato *(El túnel),* Juan Carlos Onetti (*El pozo)* o en las obras de Ortega y Gasset, por poner algunos ejemplos. Esta pregunta también está presente en la obra y trayectoria de Ana María Matute.

3. ANA MARÍA MATUTE: UNA ESCRITORA EN BÚSQUEDA

Al estudiar la biografía de Ana María Matute (Barcelona, 1925-Barcelona, 2014), marcada por una gran sensibilidad desde que era niña y la vivencia de la guerra civil, podemos entender su visión de la escritura como búsqueda o forma de protesta.

Nació en una familia burguesa, fue la segunda de cinco hermanos, y siempre mantuvo una relación difícil con su madre. En varias ocasiones, contó que su madre nunca transmitía sus sentimientos ni realizaba muestras de cariño. Se describió a sí misma como una niña solitaria que buscaba compañía en los cuentos que leía y escribía desde muy pequeña. Antes de que empezase la guerra, la familia vivía entre Barcelona y Madrid, lo que hacía que los hijos cambiasen de colegio cada seis meses, y que se convirtió en una dificultad para establecer amistades. «Siempre éramos los niños de ninguna parte. En Madrid éramos los catalanes, y en Barcelona, los madrileños» (Gazarian-Gautier, 1997, p. 34).

No consiguió adaptarse al ambiente del colegio de monjas y su timidez, unida al hecho de tartamudear, no le ayudó a hacer amigas. Este tartamudeo, que desaparecería durante los bombardeos de la Guerra Civil, provocó

un mayor aislamiento. Las otras niñas se reían de ella, por lo que solía permanecer callada. Tenía once años cuando estalló la Guerra Civil, por lo que formó parte de «los niños de la guerra» o, en la expresión que ella mismo utilizó, de los «niños asombrados», que descubrieron de forma brusca la crudeza del mundo. Estas circunstancias influyeron en su literatura, caracterizada por la preocupación por la infancia y por las experiencias de soledad y abandono durante este periodo.

Como han señalado varios teóricos, los personajes *matutianos* suelen ser niños que no quieren crecer y que, cuando lo hacen, echan de menos ese paraíso perdido de la infancia. Para la profesora Alicia Redondo Goicochea, la experiencia de la guerra fue la que provocó su rechazo al mundo de los adultos y su deseo de permanecer en la infancia (Redondo Goicoechea, 2000, p. 17). A Matute le preocupaban especialmente los abusos, la pobreza y el abandono en los niños. Su sensibilidad social nació muy pronto, cuando se dio cuenta de la división social que existía en su colegio y en los niños pobres del pueblo de Mansilla. Los campesinos que conoció durante esos veranos son los personajes que aparecen en obras como *Fiesta al Noroeste*, *Los Abel, Los hijos muertos* o *Historias de la Artámila.* Su conciencia social se acrecentó con la experiencia de la guerra, que muchas veces simbolizó a través del mito de Caín y Abel. La guerra civil está presente en múltiples de sus obras, ya sea en el periodo previo a que comience (como en *Demonios familiares)*, durante la guerra (en *Primera memoria, Los hijos muertos* o *Luciérnagas)* o en la posguerra (*Los soldados lloran de noche).*

3.1. Escribir como forma de protesta

La experiencia de la crueldad del mundo, provocó en la autora un «malestar» que se refleja en su escritura. «Yo no escribo para divertir, escribo para inquietar», afirma. Es la razón por la que la literatura con la que se sintió más afín es la que no se conforma o, en sus palabras, la que ayuda «a romper muchos velos y llegar más allá de la aparente realidad» (Redondo Goicoechea, 1994, p. 22).

En la entrevista realizada en 1993 con la profesora Gazarian-Gautier comenta:

> Para mí escribir no es ni una profesión ni una vocación, es una forma de estar en el mundo, mejor aún, es un medio para manifestar mi malestar en el mundo [...]. Y no estoy hablando sólo de la protesta social, sino de una protesta generalizada que nace ante el mundo que vivimos. La literatura es, en realidad, una protesta y una gran pregunta sobre la vida (Gazarian-Gautier, 1997, p. 21).

Para Matute todos los escritores protestan, pero cada uno lo hace de una forma distinta. En una entrevista con uno de sus alumnos estadunidenses, Michael Doyle, habló de que la literatura sirve para que el lector elabore «su propia protesta, su propia duda o reafirmación» (Doyle Scott, 1985, p. 238).

Sin embargo, la autora no se quedó solo en ese «malestar». En el discurso *En el bosque,* que pronunció en la ceremonia de ingreso en la Real Academia Española, unió esa insatisfacción al deseo de una posibilidad mejor.

> Para mí, escribir es la búsqueda de esa posibilidad. Una búsqueda, sin duda. Y, a veces, hasta feroz. Algo parecido a una incesante persecución de la presa más huidiza: uno mismo. Esta búsqueda del reducto interior, esta desesperada esperanza de un remoto reencuentro con nuestro «yo» más íntimo, no es sino el intento de ir más allá de la propia vida, de estar en las otras vidas, el patético deseo de llegar a comprender no solamente la palabra «semejante», que ya es una tarea realmente ardua, sino entender la palabra «otro» (Matute, 1998, p.27-28).

En ese mismo discurso señaló que escribe para «denunciar una realidad aparentemente invisible, para rescatarla del olvido y de la marginación a la que tan a menudo la sometemos en nuestra vida cotidiana», (p. 24) y en otra entrevista que «los sueños, las fabulaciones e incluso las adivinaciones pertenecen a la propia esencia de la realidad» (Redondo Goicoechea, 2000, p. 48).

Esta visión va a estar presente en *Pequeño teatro*, que escribió durante un verano en Zumaya a los diecisiete años, aunque no sería publicada hasta once años después, al ganar el Premio Planeta en 1954.

4. LO SIMBÓLICO EN *PEQUEÑO TEATRO*

Pequeño teatro nos narra la historia de varios habitantes de un pueblo costero llamado Oiquixa. Estos personajes suelen acudir a ver la función de un teatro de guiñol, que cuenta una «historia triste y cómica de muñecos que amaban, envidiaban, reían, odiaban, perdonaban» (Matute, 1995, p. 95), que son ellos mismos.

La autora definió la obra como «un grito contra la hipocresía» y recuerda su etapa infantil en la que ella también inventaba historias en su teatro de guiñol.

> En este libro pretendí dar una impresión de irrealidad muy acusada, junto a la realidad más total, para acentuar precisamente un sentido de farsa. […] Esta novela, donde intenté mezclar la realidad y la mentira casi sin transición, fue escrita, recuerdo, con una gran tristeza. Escribiendo este libro, mezclando la realidad y la farsa, sintiendo asco por la mentira y una cierta nostalgia por los sueños, creo que viví un poco, otra vez, aquel tiempo infantil y entrañable, cuando inventaba comedias en mi teatrito de guiñol (Matute, 1966, p. 148).

Teniendo en cuenta que Matute lo escribió durante los primeros años de la posguerra, entendemos que Alicia Redondo Goicoechea señale que *Pequeño teatro* «expresa la visión desencantada de una adolescente envejecida prematuramente por la guerra» (Redondo Goicoechea, 1994, p. 57). La obra ha sido considerada por Goicochea como una «representación, algo paródica, de la vida humana», y su espacio narrativo como un «pequeño teatro» del Gran teatro del mundo. En su obra *The literary world of Ana María Matute*, Margaret E.W. Jones señala la «sugestiva» idea del mundo como teatro y su estilo caracterizado por «poetic passages, the use of synesthesia, and a stress on colors add a lyrical tone» (Jones, 1970, p. 12). Otros

críticos como Rafael Morales y José María Castellet lo describen como un cuento lleno de ternura y poesía. En el ejemplar de *Compás de Letras* dedicado a Ana María Matute en 1994, Dámaso Santo considera a *Pequeño teatro* como un cruce entre «cuento infantil, patraña guiñolesca, relato ejemplar» que nos habla de una «ansiosa búsqueda» (Santos, 1994, p. 176). Lo llama un «esperpento lírico», en el que vemos la combinación de una realidad deformada y la liricidad propia de la autora. En esta línea de «búsqueda», el profesor Robert Spires apunta al centro de nuestra investigación al decir que la obra ganadora del Premio Planeta expresa «la necesidad de trascender el mundo estancado para dar un sentido a la existencia humana» (Spires, 1978, p. 131).

La obra está ubicada en Oiquixa, inspirado en el pueblo vasco de Zumaya, como la autora reconoció. En el primer párrafo del libro lo describe «con callejuelas azules, casi superpuestas y unidas por multitud de escalerillas de piedra» (Matute, 1995, p. 9). Es un lugar en el que se escucha las campanas de la iglesia, el sonido del mar al chocar contra los acantilados y el graznido de las gaviotas. Matute le da una gran importancia a la luna y a las estrellas, posiblemente para aumentar el ambiente fantasmagórico de la historia. Es un sitio lleno de neblina en el que, cuando llueve, parece «resbalar un llanto nostálgico sobre sus piedras» (p. 9).

Goicoechea ha escrito que el espacio se mueve por patrones simbólicos y se convierte en una metáfora de un «tiempo sin tiempo»:

> El sucederse de las nubes representa el transcurrir de los sucesos, la espuma de las olas simboliza las fuerzas inconscientes del ser humano, las callejuelas del pueblo son los laberintos interiores del alma humana, así como la calle mayor, Kale Nagusia, representa la hipocresía de sus paseantes (Redondo Goicoechea, 2000, p. 26).

Si usamos la definición de Carl Gustav Jung en *El hombre y sus símbolos*, podemos referirnos a lo simbólico como aquello que «representa algo más que su significado evidente e inmediato» (Jung, 1955, p. 55). Esto implica

que no puede ser explicado o definido completamente, que va «más allá del alcance de la razón» (p. 20)

El teórico rumano Mircea Eliade escribe que el símbolo expresa realidades últimas que no se pueden expresar de otro modo (Eliade, 1983, p. 12), y Gilbert Durand lo relaciona con aquello que es *imposible de percibir o representar* (Durand, 1964, p. 14). La única forma que tenemos de acceder a aquello imposible de representar es a través de las formas simbólicas. Esto implica que el símbolo nos da acceso a un sentido que *solo se da en él*, que no puede ser sustituido por otro elemento. Es decir, que el símbolo solo vale por sí mismo. Podemos decir que crea un sentido que no puede transmitirse de otra forma, y por eso Durand habla de la imagen simbólica como la *epifanía de un misterio,* porque convierte un sentido totalmente abstracto en una representación concreta (Durand, 1964, p. 15). Por lo tanto, el símbolo se relaciona con la distinción que Gabriel Marcel hace entre problema y misterio, siendo el primero algo que puedo dominar o solucionar, mientras el segundo es algo en lo que yo estoy implicado, por lo que nunca voy a poder abarcarlo en su totalidad. Lo simbólico está unido al misterio, a una realidad que me transciende y no puedo representar de otra forma. Paul Ricoeur señala que el símbolo «dice más de lo que dice, y nunca termina de dar qué decir», lo que lo convierte en algo inagotable, que supera las interpretaciones que podemos hacer de él (Ricoeur, 2003, p. 32)

Los símbolos y mitos de la narrativa de Matute han sido un objeto frecuente de estudio. Para nuestro trabajo, destacamos el mito de la infancia perdida y los símbolos de las marionetas, el corazón, la casa vacía y los barcos de papel.

4.1. La infancia perdida

Para Matute la «infancia es más larga que la vida» y el paso a la edad adulta es un trauma en el que siempre se va a echar de menos el «paraíso perdido» de la niñez. En *Pequeño teatro*, los personajes protagonistas son adultos que sienten y simbolizan la nostalgia por los niños que fueron.

Es el caso de Kepa, el hombre más rico del pueblo, que cuando vuelve a andar por las calles pobres en las que creció, cree «oír una voz infantil, tal vez su propia voz de hacía años que gritaba» (p. 222). Matute crea una contraposición entre dos imágenes: el hombre que Kepa siempre deseó ser, que es el que pasea solitario y con la cabeza alta, y el que se encoge en la soledad de su casa vacía. Es la imagen del hombre triunfador y del que se avergüenza como un niño pequeño cuando su hija lo encuentra hablando con el cuadro de su mujer muerta. Kepa puede inspirar ternura porque, a pesar de su corpulencia, nunca ha dejado de ser un niño al que su hermana llevaba de la mano por el puerto. Lo único que une a Kepa con su hija Zazu es el recuerdo de su infancia.

> «¡Pobre Zazu, pobre niña, andando sobre el suelo, sus ojos huidizos, sus ojos llenos de un miedo pequeño y triste! ¡Pobre Zazu, con un diminuto frío clavado siempre en el pecho, como un cristalito venenoso! ¡Pobre Zazu, riéndose, con su sonrisa estúpida de arrabal! ¡Pobre Zazu, como una niña ciega, descalza, en medio de la noche!...» (p. 19-20)

Kepa dice que su hija tiene «una sonrisa triste, una conmovedora, desamparada, sonrisa de niña». Mientras que Marco comenta que «esa niña de quien hablaba Kepa, ni ha muerto, ni está en ninguna parte». La misma Zazu admite que sus «pecados» le duelen «como a una niña pequeña que se contempla las cicatrices de pasadas caídas» (p. 26-27). Al final de la novela, Ilé Eroriak también acaba viéndola como «una niña inesperada, con sus labios pálidos, con sus cabellos lacios y abandonados, sobre los hombros» (p. 186).

En el personaje de Marco también aparecen los ecos del niño que fue, que han marcado su personalidad:

> En la voz de Marco había antiguas palizas, había antiguos insultos, humillaciones, lágrimas contenidas. Y un llanto que siempre, como un niño encerrado en una gran casa vacía, como un niño perdido en una inmensa casa, vagaba sin sentido, dentro de su corazón. Aquel llanto que era el de un niño que recorría estancias huecas, frías, donde su voz se ensanchaba como un eco, sin que nadie respondiera (p. 237).

Otro personaje en el que vemos la infancia perdida es en Mirentxu, la tía de Zazu, que queda fascinada con la aparición de Marco y recuerda el tiempo en el que el mundo todavía le asombraba.

> La señorita Mirentxu quedó presa en aquella callecita estrecha, por donde, cuando era niña, subía y bajaba jugueteando, trayendo en la mano ramitos de madreselva, de flor de manzano. La señorita Mirentxu, en medio de la noche cálida, dentro de sus mejillas sin brillo, dentro de su pecho de muchacha envejecida, de sus ojos apagadamente inocentes, quedó encantada, como una de aquellas princesas de cuento que vivían en sus libros de adolescente (p. 90).

El único personaje que permanece en la infancia es Ilé Eroriak, que todavía conserva la imaginación y el asombro de la niñez. Se sigue maravillando por el mundo que lo rodea, tiene una gran imaginación y disfruta con las cosas pequeñas. Sobre él, el narrador dice que «Nunca hubiera podido decir que era feliz. Ni siquiera lo sabía» (p. 22).

El anhelo del paraíso perdido -representado por la infancia- puede relacionarse con la nostalgia por el tiempo previo de la guerra civil, que Matute vivió cuando era niña. Se observa el contraste del que habla Terry Eagleton en que el recuerdo de una vida con sentido hace más desolador la ausencia de este.

4.2. Las marionetas

Las marionetas son, asimismo, símbolos que aluden al sentido de la existencia, además de imágenes fundamentales en la narrativa matutiana. La profesora Janet Díaz destaca «el interés casi obsesivo de la autora en los comediantes, saltimbanquis, payasos, titiriteros, y teatros ambulantes que todavía se encuentran en España» (Díaz, 1970, p. 17). También señala su aparición en múltiples relatos cortos y en otras novelas como *Fiesta al noreste, Primera memoria,* o *Paraíso Inhabitado*, que se publicó posteriormente al estudio de Díaz.

En *Pequeño teatro*, vemos que todos los personajes tienen su «doble» en el teatro de Anderea, incluso el mismo anciano. Díaz señala que «hay cierta correspondencia o equivalencia entre los personajes principales y determinados muñecos, una relación algo recíproca, en la cual el uno adquiere características del otro. Así que mientras por un lado se pierde humanidad, por el otro se aumentan los rasgos humanos» (p. 19). Efectivamente, a lo largo de la obra existen múltiples referencias a las marionetas o títeres, entre las que podemos señalar la descripción de los trabajadores del hotel, que son comparados con muñecos que han estado dormitando en un cajón:

> Todos parecían disimular un largo bostezo, como si hasta aquel momento hubieran sido muñecos dormitando en el fondo de un cajón, y alguien -el gran Kepa- hubiera tirado bruscamente de sus hilos (p. 53).

En otra ocasión, Mirentxu se describe como «una enorme muñeca, monstruosa, guardada en una enorme caja» (p. 68) e Ilé se refiere a Marco diciendo que «es un muñeco tonto y loco y nada más» (p. 259).

Lo importante, como afirma Margaret Jones, es la reflexión sobre la vida que consigue crear la autora al confundir de forma intencionada los personajes con las marionetas.

> The association of the protagonists with the marionettes in the town theater effectively underlines this theme and suggests a magical double reflection of life, systematically confusing the characters and puppets through repeated comparisons (Jones, 1970, p. 11).

En esta «double reflection of life» los presonajes observan su vida desde fuera, reflejada en las marionetas. Ese distanciamiento facilita la reflexión sobre la finalidad de su vida, convertida en un teatro dirigido por el viejo titiritero.

4.3. El corazón arrancado

Otra imagen simbólica de gran poder expresivo es la del corazón. En muchas ocasiones a lo largo de la historia, se objetualiza y se compara con

un «muñeco de papel, uno de esos muñecos de papel que recortan los niños el día de los Inocentes» (p. 177) o con «un velero perdido en la arena seca, sedienta, resbaladiza y traidora» (p. 126).

Cuando Zazu está paseando por los acantilados al inicio del libro, Matute nos dice que es una persona que siempre ha ido «a rastras del amor con sus pies descalzos y sus manos vacías», y que «pensaba siempre en el amor, y nunca había amado a nadie» (p. 28). Esta contradicción le hace reflexionar sobre su anhelo insatisfecho.

> «Nadie ha encontrado nunca mi corazón. El corazón es algo extraño, algo lejano, algo que no se puede alcanzar. Nadie ha encontrado jamás mi corazón. Ni yo misma.» Pero el dolor estaba allí, en el corazón, agazapado, traidor. «Mi corazón y yo crecimos extrañamente» (p. 183).

Se pregunta por qué su corazón tiene frío «como un pájaro en la nieve», haciendo referencia a su vacío afectivo. Entonces confiesa: «Yo he ido buscando siempre algo, y no sé qué he buscado. Alguna cosa me grita mi corazón, a veces, y yo no sé qué es» (p. 40). Este «grito del corazón» está presente en toda la obra y personifica la búsqueda de sentido del personaje principal.

Al final de la historia, vemos que Zazu no logra responder a esa llamada o anhelo de sentido.

> Zazu lloraba por su vida, por aquella extraña vida que no podía comprender. Por su vida pasada y por su vida futura, por la vida de Kepa y la vida de Marco, por la vida de todos los muchachos que tienen hambre y sed. Zazu lloraba por la historia de las conchas en la arena, por sus ojos de distinto color, por los feos vestidos que la obligaban a llevar de niña, por las noches de insomnio. Zazu lloraba por la perla de la corbata de su padre, por el velero de los sueños de Marco, por su propio corazón (p. 254-255).

Estos elementos nos hablan de una necesidad urgente, un grito, que sale de lo más profundo de la persona –de su corazón–, y reclama una respuesta que dé sentido a la existencia. Es esta interrogación «radical» por el sentido

de la que hablan Jean Grondin y Heidegger al señalar que el ser humano es el único que se pregunta por la finalidad de su existencia. También se observa esta dimensión de misterio de la que habla Gabriel Marcel en el que el personaje está implicado en aquello por lo que se cuestiona, por lo que él mismo forma parte de la pregunta.

Otra imagen llamativa que involucra al corazón es la que encontramos en este fragmento en el que Marco se dirige a Zazu:

> […] Quiero, antes de morir, darme una pequeña alegría. ¡Zazu, yo quiero arrancar tu corazón! ¡Déjame hacerlo, pequeña hermosa Zazu! Arrancaré tu corazón y lo guardaré en un frasco de alcohol. Lo pondré siempre a mi cabecera, y todos preguntarán: «¿De dónde sacaste ese horrible pedazo de carne?». Yo diré: «No es un horrible pedazo de carne, es un corazón». Y te lo habré arrancado a ti, Zazu. Pero mi alegría consiste en que tu corazón me amará, a pesar de saberme un pobre muñeco (p. 147).

Marco vuelve sobre este tema cuando confiesa a Ilé Eroriak: «Ella guardaba a salvo su corazón. Valía poca cosa, pero yo se lo arranqué» (p. 236) y se ríe pensando en el corazón arrancado de Zazu.

4.4. La casa vacía

La casa, como ha estudiado el teórico Gaston Bachelard, es un reflejo del interior del personaje. Kepa Devar es un hombre que exteriormente ha logrado el éxito económico y social pero que no es feliz. Y es que Kepa, como él mismo admite, se siente profundamente solo. «Sentirse solo, después de tantos años, le producía una angustia indefinible» (p. 15). Esta es la razón por la que bebe con frecuencia, aunque él mismo es consciente de que lo hace para escapar de la realidad:

> «Porque dentro de mí hay un hombre débil y cobarde. Dentro de mí hay un hombre que tiene miedo de la vida. ¿Quién iba a decirlo? Tengo miedo de mi soledad. Yo sé historias de hombres que han muerto solos, en el mar. Yo he oído historias de hombres abandonados al borde de la tierra, de la tierra

> seca y sin frutos. Yo tengo miedo de la soledad, perseguido por los perros de lenguas muy rojas, colgantes, que tal vez soñé cuando era niño […]. Tengo miedo dentro de mí, porque yo soy sólo un mar inmenso, amargo, y mi corazón se pierde, y no tengo ninguna orilla a donde dirigirme. Estoy solo» (p. 80).

Estas son las ocasiones en las que Kepa acaba llorando, «porque Zazu no le quería, porque Aránzazu no le quiso, porque no tenía amigos. Porque su casa era grande y oscura, y él la hubiera querido llena de luz» (p. 80-81). Entonces, Kepa nota una necesidad que transciende los éxitos materiales que ha logrado, y que podemos identificar como la pregunta por el sentido.

> En estos momentos, Kepa tenía una prisa loca y extraña, como si perdiera algo, como si estuviera a punto de perder alguna cosa. «Es tarde. Yo sé que es tarde. Mas ¿y si aún pudiera alcanzar algo? Pero las cosas huyen, y se pierden. Es tarde, es tarde» (p. 81).

La soledad de la casa vacía es real en la relación del padre con la hija, una hija a la que no entiende, y que «le dolía dentro, aún más allá del corazón» (p. 19). En el fondo, le persigue el dolor de no poder ayudarla:

> «Yo no sé qué es lo que buscas. Tal vez tu madre hubiera entendido a tu pobre, a tu solitario corazón. A veces, Zazu, tengo miedo. Tengo remordimientos. A veces, pienso que no he sido bueno para ti» (p. 184).

Más adelante, Kepa vislumbra una esperanza de revivir su oscura casa y su jardín acogiendo a Ilé Eroriak. Sin embargo, vuelve a decepcionarse:

> «Todo es siempre igual. El vacío, la tristeza, la inútil soledad. Yo sé de hombres que no encontraban la orilla y que se ahogaban sin remedio. Siempre igual. ¿No acabará nunca?» (p. 228).

Tanto el padre como la hija tienen un vacío existencial que, como señala el filósofo Alfonso López Quintás, «es tanto más radical cuanto más indis-

pensable es aquello de que está uno privado» (Quintás, 2003, 52). Ese deseo insatisfecho de Kepa se observa en el hotel como símbolo de su triunfo vacío y en la casa que él deseaba pero que no hizo feliz a su mujer ni a su hija, junto con el jardín que pensaba que estaría lleno de flores pero que está abandonado. La cercanía de la muerte y la conciencia de la finitud de su «pequeño teatro» le hace plantearse a qué ha dedicado su vida, simbolizada en la casa.

4.5. Los barquillos de papel

El último elemento de nuestro análisis son las fantasías de Marco representadas por los barquillos de papel. Marco miente continuamente y se inventa su pasado. Como en la propia obra literaria, en este personaje se dan la mano la realidad y la ficción. Por ejemplo, a Zazu le dice que es hijo de un hombre poderoso, mientras que a Ilé Eroriak le cuenta que sus padres son humildes pescadores. Su verdadera procedencia aparece cuando sufre un momento de rabia, que describe como:

> […] una vieja ira, un rencor viejo, de muchachito hambriento, defraudado, de muchachito a quien se expulsa de los parques y de las fuentes, de muchachito que ha de barrer una tienda para poder comer, para poder beber un vaso de aguardiente (p. 125).

Porque, desde que era joven, Marco se tumbaba en el fondo de una barca debajo del sol y soñaba con la vida que tendría. «Hay una vida, es indudable. En alguna parte, andará escondida la vida», piensa. «Tiene que estar en alguna parte, esperándonos» (p. 84). Matute representa ese anhelo con la figura de los barcos de papel:

> Por los cerrados ojos de Marco navegaban tristes barquillos de papel. Esos barquitos abandonados por los niños en el agua. Barquillas de papel de periódico, cargadas de noticias que todo el mundo conoce. Cargadas de palabras que solo un vagabundo ocioso se detendría a leer, desdoblándolas y secándolas al sol (p. 83).

Su discurso está lleno de palabras grandilocuentes pero vacío de sentido. En realidad, Marco acaba de salir de la cárcel y al final de la obra vuelve a ella por no pagar las deudas que había contraído. En las ilusiones de Marco, en

sus promesas falsas, vemos el anhelo de «encontrar la vida» como él mismo admite, esa vida que «tiene que estar en alguna parte, esperándonos».

En estos elementos simbólicos de *Pequeño teatro* observamos a personajes que tratan de comprender su vida, su propia «comedia». Posiblemente porque, a pesar del juego que existe entre vida-teatro, ellos mismos intuyen, como le dice Marco a Anderea que «a la vida no se la puede tomar como argumento de una farsa. Es preciso vivirla» (p. 100).

5. CONCLUSIONES

La cuestión del sentido está presente en la narrativa de Ana María Matute en la primera obra que escribió. La autora, que vivió durante su infancia la Guerra Civil, plasma de forma excepcional la experiencia del sinsentido, como las de tantos escritores –Kafka, Beckett, Sartre o Camus– que en el siglo xx transmiten el vacío y la nostalgia de un mundo con sentido. En el caso de Ana María Matute, esta nostalgia se observa en los numerosos cuentos y novelas que escribió relacionados con la pérdida de la infancia, la soledad y el abandono. Los elementos simbólicos observados en *Pequeño teatro* reflejan esta búsqueda del sentido y apelan al porqué y al para qué de la existencia.

Podemos concluir que esta obra, en la que ya se encuentran elementos que la autora va a desarrollar en trabajos posteriores, está atravesada por la pregunta por el sentido que caracteriza al ser humano, reflejada con un estilo lírico y un abundante uso de imágenes y metáforas. Como tema fundamental en la narrativa de Matute, se encuentra la infancia unida al anhelo por el paraíso perdido, que se relaciona con el mundo previo al guerra civil. También destaca el paralelismo de los personajes como marionetas y la vida un teatro, que describe la existencia como una obra que tiene un principio y un final y, por lo tanto, una trama que pide un sentido. Entre las imágenes simbólicas sobresalen las del corazón arrancado, que habla de una necesidad que nace de lo más íntimo de la persona, la casa vacía en relación con la ausencia de sentido al final de la vida, y los barquillos de papel que hacen referencia a la volatidad y la inconsistencia de buscar sin encontrar respuesta.

Finalmente, cabe destacar la idea de que la literatura, en la que se encuentra la obra de Ana María Matute, tiene la capacidad de reflejar esta cuestión del sentido y de recordarnos aquello que buscamos.

BIBLIOGRAFÍA

Díaz, J. (1970). «La *comedia dell'arte* en una novela de Ana María Matute», *Hispanófila,* nº 40; recuperado en: http://www.jstor.org/stable/43806967 [fecha del último acceso: 09/ 11/ 2022].

Doyle Scott, M., «Entrevista con Ana María Matute: Recuperar otra vez cierta inocencia». En *Anales De La Literatura Española Contemporánea*, vol. 10, nº 1/3 (1985) 238; en: www.jstor.org/stable/27741714 [fecha del último acceso: 09/ 11/ 2022].

Durand, G. (1964). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Eagleton, T. (2008). *El sentido de la vida*. México: Paidós.

Eliade, M. (1983). *Imágenes y símbolos. Ensayo sobre el simbolismo mágico-religios*. Madrid: Ediciones Taurus.

Frankl, V. (1991). *El hombre en busca de sentido.* Barcelona: Herder. (1º edición: 1946).

Gazarian-Gautier, M. (1997). *Ana María Matute. La voz del silencio.* Madrid: Espasa Calpe.

Grondin, J. (2005). *Del sentido de la vida*. Barcelona: Herder. (1ºedicion en francés: 2003).

Grondin, J. (2014). *A la escucha del sentido.* Barcelona: Herder. (1ºedición en francés: 2011).

Gesché, A. (2004). *El sentido. Dios para pensar VII.* Salamanca: Sígueme. (1ºedicion en francés: 2003).

Heidegger, M. (2012). *Ser y tiempo.* Madrid: Editorial Trotta (1º edición en alemán: 1927).

Jones, M.E.W. (1970). *The literary world of Ana María Matute.* Lexington: University Press of Kentucky.

Jung, C.G. (1955). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Editorial Paidós.

López Quintás, A. (2003). *La cultura y el sentido de la vida.* Madrid: Rialp.

MATUTE, A.M. (1966). *El autor enjuicia su obra.* Madrid: Editora Nacional.

MATUTE, A.M. (1995). *Pequeño teatro.* Barcelona: Planeta. (1ºedición: 1954).

MATUTE, A.M., *En el bosque.* Discurso de ingreso en la RAE, Madrid 1998, 27-28; en: https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute.pdf [fecha del último acceso: 09/ 11/ 2022].

PASCAL, B., *Pensamientos.* Tomo II. Sección VII, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 1999

REDONDO GOICOECHEA, A. (1994). «La obra narrativa de Ana María Matute», Compás de letras. Monografías de literatura española, nº4, Madrid: Editorial Complutense.

REDONDO GOICOECHEA, A. (2000). *Ana María Matute.* Col. Biblioteca de mujeres. Madrid: Ediciones del Orto.

RICOEUR, P. (2003). *El conflicto de las interpretaciones.* México: Fondo de Cultura Económica.

SANTOS, D. (1994). «*Luciérnagas* y el secreto lance de Ana María Matute. Entre el primado y la descalificación», Compás de letras. Monografías de literatura española, nº4, Madrid: Editorial Complutense.

SPIRES, R. (1978). *Novela española de postguerra.* Madrid: Cupsa.

STEINER, G. (2020). *Nostalgia del absoluto.* Madrid: Siruela.

LA ANTOLOGÍA *DIOS EN LA POESÍA ACTUAL* DE LA COLECCIÓN ADONÁIS (2018): UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICO-ESTÉTICA

José Manuel Mora-Fandos
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

En 2018 se publicó la antología *Dios en la poesía actual*, preparada por José Julio Cabanillas y Carmelo Guillén Acosta en la colección Adonáis de la editorial Rialp. Teniendo en cuenta el reducido número de antologías de poesía religiosa en el siglo xx y xxi, y la distancia de 20 años que dista entre esta antología y su inmediata antecedente (*Antología de poesía mística española*, 1998), el presente estudio aborda su significación estética y valor particular en el contexto de la tradición de antologías de poesía religiosa a la que pertenece, así como la diversidad de los poemas recopilados.

Palabras clave: poesía religiosa; poesía española; siglo xx; siglo xxi; Colección Adonáis.

Abstract

In 2018, the anthology Dios en la poesía actual, edited by José Julio Cabanillas and Carmelo Guillén Acosta, was published in the Adonáis collection of Rialp publishing house. Taking into account the small number of anthologies of religious poetry in the 20th and 21st centuries, and the distance of 20 years between this anthology and its immediate predecesor (*Antología de poesía mística española*, 1998), our study addresses both its aesthetic significance and its particular value in the context of the

tradition of religious poetry anthologies to which it belongs, as well as the diversity of the collected poems.

Keywords: religious poetry; Spanish poetry; 20th century; 21st century; Adonáis Collection.

1. INTRODUCCIÓN

En 2018 apareció la antología *Dios en la poesía actual*, preparada por José Julio Cabanillas y Carmelo Guillén Acosta, en la colección Adonáis de la editorial Rialp. La colección Adonáis es una de las principales colecciones de poesía de España, en cuanto a edad y solvencia estética, conocida principalmente por su premio de poesía para poetas jóvenes, desde 1943 (Gullón, 1953), (Llera y Canelo, 2003), (Guillén, 2016). La publicación de la antología suscitó el interés de esta investigación, por la singularidad del tema religioso en el contexto poético y por haber sido publicada en una colección dedicada a la poesía contemporánea desde sus inicios, donde los criterios estéticos de publicación han sido y siguen siendo altos.

Si bien no han parado de proliferar antologías poéticas desde la posguerra española, no es localizable en el pasado cercano una antología de poesía con el tema de Dios como aglutinante. ¿Cuánta singularidad y valor podía tener la aparición de la antología de Adonáis? Para responder habría que identificar y describir las antologías de poesía religiosa o que mostraran el tema de Dios como criterio antologador, describir la antología de Adonáis, y realizar un análisis contrastivo. Este es el camino seguido y el que expondremos en este trabajo.

2. LA TRADICIÓN DE ANTOLOGÍAS DE POESÍA RELIGIOSA

Según el artículo de Emili Bayo «Las antologías de poesía y la literatura española de posguerra» (1986), el género textual de la antología poética está ausente de modo significativo en España desde el siglo XVII hasta el siglo XX. Reaparece en 1939, a partir del precedente de *Poesía española contemporánea (1901-1934)* de Gerardo Diego, en sus ediciones de 1932 y 1934,

que supuso la consolidación y popularización del grupo de la Generación del 27. En este contexto ¿cuántas de las antologías poéticas desde 1939 tuvieron como criterio discriminador a Dios, lo sacro, la religión, la experiencia, inquietud o sentimiento religiosos? Tras una búsqueda orientada por la inclusión de antologías que atendieran mínimamente a la calidad literaria, publicadas en España y que incluyeran poemas publicados a partir de 1939 escritos por poetas españoles, podemos decir que hemos encontrado pocas en comparación con el total de antologías poéticas: concretamente 8 hasta la aparición de la de Adonáis en 2018.

La primera es la *Antología de poesía sacra española*, en 1940, preparada por el filólogo Ángel Valbuena Prat y publicada en la editorial Apolo. Con un criterio principalmente filológico, esta amplia antología está estructurada cronológicamente según las secciones Época Medieval, Siglos de Oro y Época Moderna. Esta última sección cabría especificarla según las siguientes categorías, en las que citaremos solo algunos poetas especialmente representativos: Modernismo: Manuel Machado, Eduardo Marquina; Generación del 98: Miguel de Unamuno, Ramón del Valle Inclán, Ricardo León; Generación del 27 y contemporáneos: Gerardo Diego, José María Pemán, Eugenio D'Ors, Justo Pérez de Urbel, Rafael Sánchez Mazas, Josefina de la Torre; Generación del 36: Luis Felipe Vivanco, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, Leopoldo Panero, Guillermo Díaz-Plaja, Ángel Valbuena Prat. Salvo Gerardo Diego, no aparecen los poetas más importantes de la Generación del 27, y es fácil comprender que su ausencia se debe, en parte a la condición política de exiliados de muchos de ellos, y también a que la poesía religiosa no fuera uno de los géneros preferidos por esta generación. Valbuena Prat declaraba al final de su extenso prólogo el criterio religioso católico como fundamental para la realización de su antología:

> Sin duda esta mirada panorámica a la lírica española en función de religiosidad dejará bien en claro cómo en los mejores frutos de nuestra Edad de Oro fue la inspiración católica la cumbre apoteósica, y cómo en la renovación de nuestro tiempo vuelve a surgir igualmente inseparable y alentadora, en toda la gran cantidad de poetas en logro y en promesa. (p. 63)

En 1944 el académico y poeta José María Pemán y el catedrático Miguel Herrero, publican *Suma poética. Colección de poesía religiosa española*, en la editorial Biblioteca de Autores Cristianos. La estructura de la antología ordena poemas que van desde el Siglo de Oro hasta inicios del siglo xx según ciclos temáticos: Viejo Testamento, Ciclo Evangélico, Ciclo Eucarístico, Ciclo Virgíneo, Ciclo hagiográfico y Ciclo ascético-místico. Como la de Valbuena Prat, obedece a unos criterios de absoluto acuerdo con el ambiente político de los primeros años de la posguerra, donde se llega a antologar a poetas como Manuel Machado, Luis Rosales, José García Nieto, Rafael Laffón, pero donde no tendrán lugar autores del 27, ni siquiera Gerardo Diego. El propio Pemán ve su antología como «[e]spejo de la expresión poético-religiosa de aquel bloque compacto, unitario en fe y pensamiento, de la España imperial, [Y ve] fundamental en ella su valor de documento de la conciencia católica española…» (pp. LVIII, LX)

En 1950, ediciones Ebro publica *Poesía religiosa española*, a cargo de Lázaro Montero, que recoge 196 poesías de 87 autores. La estructura es similar a la de Pemán y Herrero en cuanto a ciclos temáticos del mismo tenor, que a su vez comprenden periodos históricos desde la Edad Media hasta poetas contemporáneos, donde alcanza a situar algunos poemas de Unamuno, Antonio Machado y Gerardo Diego, y otros de poetas de posguerra como José María Valverde o Luis Rosales. Es significativo que en el prólogo indique: «Esta [antología] se ha hecho procurando atender los valores estéticos y religiosos. Si alguna vez hemos tenido que sacrificar uno en beneficio del otro, ha sido siempre el estético». (p. 23)

En 1961 aparece *Antología de la poesía católica del siglo xx* de Emilio del Río. El antólogo agrupa a 42 poetas del mundo, entre los cuales se encuentran once españoles: Gerardo Diego (Generación del 27), José María Pemán, José María Souvirón, José María López-Picó –que escriben antes y después de la guerra civil, y el tercero en catalán–, Leopoldo Panero, Luis Rosales, Felipe Vivanco (Generación del 36), José García Nieto, José María Valverde, Juan Bautista Bertrán y Ramón Castelltort (primera Generación de posguerra). El criterio seguido es directamente apologético, como indica el antólogo:

> [...] mi actitud fundamental, la que ha determinado este libro, consistía en limitar la atención, centrarla, sobre el misterio mismo de la Ciudad –concreta a pesar de divina– que Dios se construye en el mundo actual. En el de la poesía también, terreno concreto de esta contemplación.
> El valor apologético es innegable. [...] ¿Qué por qué en estos poetas precisamente? Porque –sin que sean arcángeles, ni en poesía– es posible reconocer en el conjunto de sus voces determinadas el mismo contagio –sanante y luminoso– que viene de Dios al mundo por medio del Evangelio. (pp. 7-8)

La siguiente antología, en 1969, va a suponer un cambio de criterio: *Poesía española contemporánea. Antología (1940-1964). Poesía religiosa*, del poeta Leopoldo de Luis, parte de un concepto amplio y fenomenológico de poesía religiosa, distinguiéndola de la poesía devocional. El antólogo guarda distancias explícitamente con la antología de Pemán y Herrero por el criterio estrictamente temático y el sentido teológico-dogmático de estos, así como con la de Emilio del Río por la exclusividad de la determinación explícitamente católica. La diversidad de actitudes y conceptos vivenciales y estéticos que incluye su antología es variada: principalmente refleja el garcilasismo, el existencialismo –con sus acentos de duda y angustia, que no es difícil encontrar entre intelectuales y artistas europeos tras la guerra civil y la segunda guerra mundial– y la poesía social, predominante en la década de los 50. La antología recoge a 39 poetas cuyos poemas han sido publicados entre 1940 y 1967 –como indica en el prólogo, extendiendo tres años la fecha de 1964 que aparece en el título para la obra total–, es decir, un periodo de 27 años. Los poetas corresponden principalmente a las dos generaciones de posguerra: 25 a la de la primera, donde se encuentran, entre otros, Carlos Bousoño, Blas de Otero, José García Nieto, Ramón de Garciasol, Concha Zardoya, Vicente Gaos, Rafael Morales, José Hierro, Rafael Montesinos o José María Valverde; y 14 a la segunda, que cuenta con José Luis Tejada, Manuel Alcántara, Antonio Murciano, José Luis Martín Descalzo, Carlos Murciano, Claudio Rodríguez, María Elvira Lacaci o Victor Manuel Arbeloa.

En 1970, y en su reedición ampliada de 1972, aparece *Dios en la poesía actual* de la poeta Ernestina de Champourcin, en la Editorial Biblioteca de Autores Cristianos. Recoge poemas de 106 poetas, en su gran mayoría españoles, pero con presencia de algunos hispanoamericanos, y escritos en

castellano, catalán, euskera y gallego. Cabe considerar el adjetivo «actual» en un sentido temporal amplio y estéticamente múltiple, pues la antología recoge un arco que, según las categorías de la autora comprende el Modernismo, la Generación del 27 y la Generación de la Posguerra. Así, recoge poemas, entre otros, de Joan Maragall, Miguel de Unamuno, Ramón de Valle-Inclán, Manuel Machado, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Josep Carner o Carles Riba. De la amplia selección de los de la Generación del 27 y contemporáneos, aparecen, entre otros, Jorge Guillén, José Bergamín, Gerardo Diego, José María Pemán, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Juan José Domenchina, Emilio Prados, Vicente Aleixandre, Pedro Garfias, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Cristina de Arteaga, Ernestina de Champourcin, Manuel Altolaguirre y Carmen Conde. De la Generación del 36: Leopoldo Panero, Miguel Hernández, Luis Rosales, Rafael Balbín, Concha Lagos, Dionisio Ridruejo, Nicolás Ormaetxea. De la primera Generación de Posguerra: Ramón de Garciasol, Concha Zardoya, José García Nieto, Blas de Otero, Francisco Giner de los Ríos, Vicente Gaos, Rafael Morales, Gloria Fuertes, José Hierro, Carlos Bousoño, Bartolomé Lloréns, José María Valverde. Y de la segunda Generación de Posguerra: Luis Jiménez Martos, Emilio del Río, José Luis Martín Descalzo, María Elvira Lacaci, Antonio Murciano, Carlos Murciano, Joxe Azurmendi.

Resulta revelador el criterio que la antóloga declara al inicio de su Introducción: «Me he limitado a seleccionar, partiendo del modernismo, aquellos autores y aquellos poemas que me parecen más sintomáticos de la inquietud espiritual –siempre latente en nuestra poesía y especialmente agudizada en este final de siglo–». (1972, p. 3). Al invocar la inquietud espiritual como criterio, manifiesta la antóloga su intención de amplitud, de querer contar con poetas situados más allá de una ortodoxia doctrinal explícita, e intencionalmente abre el tema de Dios hasta las formas más sutiles y variadas de presencia de lo divino o lo religioso. En este sentido parece compartir la intención de Leopoldo de Luis.

En 1995 aparece en la Biblioteca de Autores Cristianos la antología *Hombre y Dios*, compuesta de tres volúmenes: *I: Cincuenta años de poesía española (1950-1995)*, *II Cien años de poesía hispanoamericana (1900-1995)* y *III Cien años de poesía europea, siglo XX*. El primero está editado por M.ª Dolores

de Asís Garrote, Pilar Maícas García-Asenjo y M.ª Enriqueta Soriano. Retoman la estructura de ciclos temáticos, pero si en las antologías precedentes el marco es el de la doctrina católica, en esta es de tipo antropológico abierto a la trascendencia de Dios como lugar de llegada. Los ciclos temáticos son: El hombre. Símbolos de la condición humana. El hombre comprometido con el hombre. Hombre cargado de preguntas. Etapas de la «subida al monte», y Dios. La nómina de poetas es amplia como la de Champourcin: recoge a un poeta modernista como Juan Ramón Jiménez; poetas de la Generación del 27: Jorge Guillén, José Bergamín, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Ernestina de Champourcin, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados o Pedro Salinas; de la Generación del 36: Leopoldo Panero, Dionisio Ridruejo, Luis Rosales o Luis Felipe Vivanco; de la primera Generación de posguerra: Carlos Bousoño, José Manuel Caballero Bonald, Cirlot, Victoriano Crémer, Vicente Gaos, Pablo García Baena, Leopoldo de Luis, Eugenio de Nora, Carlos Edmundo de Ory, Blas de Otero, José María Valverde o Concha Zardoya; de la segunda Generación de posguerra: Rafael Alfaro, Luis Jiménez Martos, María Elvira Lacaci, Pedro Miguel Lamet, José Luis Martín Descalzo, Antonio Murciano, Carlos Murciano, Emilio del Río, Claudio Rodríguez, Sagrario Torres o José Ángel Valente. Publicada 25 años después de las antologías de Leopoldo de Luis (1969) y Ernestina de Champourcin (1970), esta antología llega a incluir a poetas de los años 70, 80 y primera parte de los 90, como Antonio Colinas, Jaime Siles, Guillermo Carnero, Justo Jorge Padrón (Generación de 1968) y María Felipa Maizcurrena (nacida en 1962) y Diego Doncel (nacido en 1964). Es llamativo que estos poetas últimos de la generación de la poesía de 1968 –la de los novísimos y postnovísimos– sean numéricamente muy pocos en la antología y que solo aborden el tema de Dios de un modo tangencial o problemático. Como indica Mª Dolores de Asís:

> Con la ruptura generacional de los «novísimos», la práctica de la experimentación, el culturalismo y la presencia del mito, se vuelve a la indagación del fenómeno poético, siempre mediante unos modos en los que la palabra adquiere protagonismo. Pero el tema de Dios no está en estos poetas. (p. XXIV)

En 1998 aparece *Antología de poesía mística española*, preparada por Miguel de Santiago, en la Editorial Verón. En el estudio introductorio se puntualiza la especificación del criterio místico para la elaboración de la antología, que parte del medieval Ramón Llull, pasa por el modernismo y la Generación del 98 (Jacinto Verdaguer, Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno, Antonio Machado), Generación del 27 (León Felipe, Gerardo Diego, José María Pemán, Juan José Domenchina, Dámaso Alonso, Emilio Prados, Luis Cernuda, Cristina de Arteaga, Ernestina de Champourcin o Manuel Altolaguirre), Generación del 36 (Luis Felipe Vivanco, Arturo Serrano Plaja, Leopoldo Panero, Luis Rosales o Rafael Balbín de Lucas), primera Generación de posguerra (Ramón de Garciasol, José García Nieto, Blas de Otero, Leopoldo de Luis, Pura Vázquez, Gloria Fuertes, José Luis Hidalgo, Vicente Gaos, Francisco Garfias, José Hierro, Bartolomé Lloréns o Carlos Bousoño), y la segunda de posguerra (María Elvira Lacaci, Luis Jiménez Martos, Manuel Alcántara, José Luis Martín Descalzo, Rafael Alfaro o Carlos Murciano). Parece relevante que, aunque publicada casi 30 años más tarde que las de de Luis y Champourcin, esta antología fije su límite cronológico de llegada donde estas también lo fijaron. La explicación más natural puede ser que el antólogo no encontrara rasgos suficientemente relevantes con respecto a la mística en la poesía posterior a la de la segunda Generación de posguerra, es decir, la poesía de los años 70, 80 y 90.

Terminando este recorrido por las principales antologías de poesía religiosa desde 1939 hasta 1998, se observa que, si se puede decir que ninguna desatiende la calidad literaria como criterio, este viene conjugado con otros: en las de Valbuena, Pemán y Herrero, y Montero rigen con preponderante fuerza los intereses históricos, filológicos, religiosos, políticos, didácticos y escolares (estos dos últimos principalmente en la de Montero). En la de del Río predomina lo religioso y apologético explícitamente católico. Un cambio con respecto a este primer bloque se observa en las de Leopoldo de Luis y Champourcin, al primar en estas la actualidad –en cuanto refieren a un periodo de producción poética que los antólogos perciben como cercano–, y la vitalidad del tema de Dios y lo divino en un sentido más amplio que en las anteriores. En la antología de Asis et al. es determinante el acercamiento antropológico-teológico, también circunscrito a un periodo actual

entendido en un sentido amplio, como en las de de Luis y Champourcin. La última en aparecer, la de de Santiago, retorna el criterio histórico amplio de las primeras antologías, conjugado con el de la teología católica aplicada al fenómeno de la mística. Con respecto a los poetas del siglo XX incluidos en todas las antologías, hay una coincidencia habitual en los principales de la Generación del 36, primera Generación y segunda Generación de posguerra; y no así tanto en lo referido a la Generación del 27, principalmente por razones políticas.

De entre todas las antologías la de Asís et al. recogía poemas de poetas más cercanos al final de siglo XX y se preguntaba por la existencia de poemas religiosos en aquel periodo. Como hemos visto, la antóloga constataba explícitamente -y de Santiago implícitamente- la ausencia del tema de Dios para este periodo. Esta constatación deja tras la década de los 90 un interrogante con respecto a la pervivencia de ese tema en la poesía española. ¿Se mantendría aquella ausencia? ¿quedaría revertida por una presencia? ¿y en caso de que así fuera, cómo sería? En nuestra opinión la antología de Adonáis responde estas preguntas, 23 y 20 años respectivamente después de las de Asís et al. y de Santiago. Antes de abordarlas hacemos dos salvedades: la primera, que los antólogos de Adonáis se propusieron hacer una antología, no un estudio extensivo en un campo temporal acotado; y la segunda que, a falta de una investigación que recoja más fuentes de diverso tipo, las respuestas que hemos obtenido de nuestro estudio crítico somero solo pueden aplicarse de modo relativo a la intensa diversidad y contingencia histórica de la producción poética española durante los años que cubre esta antología, que pueden resumirse en el periodo que se inaugura con la democracia y llega hasta nuestros días. Aun así, nos parece que una antología de poesía religiosa o sobre el tema de Dios como esta ha de revelar información digna de ser considerada con atención.

3. LA ANTOLOGÍA DE ADONÁIS

El punto de partida de este análisis es lo que los antólogos manifiestan en cuanto a los criterios adoptados. Cabanillas apunta en el prólogo su reacción cuando Carmelo Guillén le propuso realizar con él la antología:

> Carmelo es un gran optimista. Vivimos en un tiempo de postsecularización. ¿Dónde vamos a encontrar a esos poetas? Ni aun buscándolos con un candil, como el cínico griego buscaba a un hombre en la plaza en hora de mercado. Habrá, a lo sumo, cuatro o cinco poetas que hayan tratado el tema de Dios, pero cuatro golondrinas no hacen verano. Pues bien, me equivocaba, como la paloma de don Rafael Alberti. Unos poetas fueron llamando a otros, y estos a otros. Así, de viva voz, ha salido la presente antología de poetas actuales que han hablado, poco o mucho, de Dios. (pp. 9-10)

Y en las solapas del libro los antólogos indican que:

> En 1970, Ernestina de Champourcin publicaba en la Biblioteca de Autores Cristianos la antología *Dios en la poesía actual* […], que reunía a autores de lengua castellana, tanto españoles como hispanoamericanos. El mayor de ellos era Joan Maragall, de 1860, y el menor, Xose Azurmendi, de 1941. Con esta antología se ha querido continuar aquella otra pero ahora arrancando de poetas exclusivamente españoles, y nacidos a partir de 1950, con las excepciones de Miguel d'Ors (1946) y Eloy Sánchez Rosillo (1948), muy acordes con la finalidad de este trabajo. Desde ellos hasta Bárbara Grande Gil y Sergio Navarro, ambos de 1992, comprende, pues, el arco de los seleccionados en la recopilación; salvo Mario Míguez (1962-2017), todos vivos.

Ciertamente, el límite de edad de nacimiento alrededor de 1950 implica acoger poetas que comienzan a publicar en la década de los 70, límite al que llega la antología de Champourcín. Por lo tanto, cabrían en la antología de Adonáis poetas de la Generación del 70, de los novísimos, postnovísimos y diversas estéticas que se han sucedido hasta 2018. Reiterando la reveladora frase de Mª Dolores de Asís: «el tema de Dios no está en estos poetas», cabe la pregunta: ¿Registrará esta opinión también la antología de Adonáis? La respuesta que ya avanzamos es sí, pero hasta el inicio del siglo XXI, pues los poemas de los poetas antologados proceden masivamente de las dos décadas iniciales del siglo XXI. Algunas cifras ayudarán explicar estas conclusiones: en 2018, el año de la publicación, los dos poetas más jóvenes incluidos tienen 26 años: Grande y Navarro, pero el poeta inmediato mayor tiene 34, un salto de ocho años; es decir, la práctica totalidad de los antologados, el 95

% tiene entre 34 y 72 años en 2018. Este dato podemos cruzarlo con el de las fechas de los poemas: 14 del total de 145 poemas que recoge la antología fueron publicados entre 1978 –año del poema más antiguo– y 1999: es decir, el 9,6%. Los 131 poemas restantes se publicaron entre 2000 y 2018, es decir, el 90,4%. Y de ese cruce se observa que en este periodo publicaron tanto poetas consagrados con dos décadas de trayectoria, pero muy activos; como poetas más jóvenes que se estrenan al inicio del nuevo siglo.

Por estos motivos el adjetivo «actual» en el título de la antología se circunscribe fácticamente, en un 90,6% de los poemas, al periodo del siglo XXI. Y así, podríamos decir que esta antología es *muy siglo XXI*. Viene a colación considerar a esta luz lo que indica Cabanillas en el prólogo: «La línea cronológica es que hayan nacido a partir de 1950, aunque tampoco importa que fuera algunos años antes. Se trata de antologar a las tres generaciones de poetas españoles que se han sucedido durante nuestra democracia.» (p. 9)

Cabanillas utiliza el término generación en un sentido cronológico, pues no indica criterios estéticos para justificar que sean tres y cuáles sean dentro de los 40 años comprendidos entre 1978 y 2018, asunto todavía debatido entre los especialistas, en parte por la cercanía del periodo. Partiendo de esa tripartición cronológica natural, nos parece especialmente interesante conocer la idiosincrasia de esta antología en cuanto a los rasgos generacionales estéticos que puedan mostrarse relevantes entre los poetas antologados e indiquen una diversidad y/o unidad en cuanto a los modos de abordar el tema de Dios. Así, en términos de generaciones solo el 9,6 de los poemas coincidirían en el tiempo con la Generación del 70, novísimos y postnovísimos, y con la «poesía de la experiencia» de los años 80 y 90 –con su recorrido, matices y derivaciones, como veremos a continuación. Si el 90,4 de los poemas se ha publicado en el siglo XXI, cabe preguntarse con qué generaciones o estéticas coinciden, si pertenecen a ellas o si continúan otras anteriores. Vamos a intentar responder a estas preguntas.

La nómina de poetas aparece articulada alfabéticamente en la presentación de los poemas, y comprende a los siguientes:

Gracia Aguilar, Javier Almuzara, Enrique Andrés Ruiz, Rocío Arana, Jorge del Arco, Manuel Ballesteros, Izara Batres, Jesús Beades, Alfonso Brez-

mes, José Julio Cabanillas, Luis E. Cauqui, Daniel Cotta, Jesús Cotta, Luis Alberto de Cuenca, Miguel D'Ors, José María Delgado, Mercedes Díaz Villarías, José Antonio Fernández Sánchez, Vicente Gallego, Federico Gallego Ripoll, Lutgardo García, Enrique García-Máiquez, Jaime García-Máiquez, Bárbara Grande Gil, Carmelo Guillén Acosta, José Gutiérrez, Gabriel Insausti, José Lupiáñez, Alejandro Martín Navarro, Julio Martínez Mesanza, José Mateos, Juan Meseguer, Mario Míguez, Jesús Montiel, José Manuel Mora Fandos, Carlos Javier Morales, Antonio Moreno, Inmaculada Moreno, Sergio Navarro, Antonio Praena, Mª Eugenia Reyes Lindo, José Antonio Sáez, Eloy Sánchez Rosillo, Pedro Sevilla, Rafael Adolfo Téllez, Andrés Trapiello, Beatriz Villacañas y Fernando de Villena.

En cuanto a la estructura, a diferencia de las antologías previas, la de Adonáis presenta una selección y articulación del material mucho más sencilla, y no indaga en el concepto de Dios, lo divino, lo sacro, la experiencia religiosa o mística, ni presenta un estudio filológico, estético o teológico. Como indican los antólogos de modo sucinto en las solapas del libro:

> En el proyecto inicial ha estado presente la idea de ofrecer una muestra, más que de poetas, de poemas que de manera explícita reflejen la búsqueda, encuentro o trato real con Dios desde la diversidad de enfoques con los que, en una sociedad plural como la actual se presenta este «tema» eterno. Ni devocional, ni confesional, por tanto la presente compilación, sino más bien fiel reflejo de que aún la chispa de Dios, de su sacralidad, prende el interior de la lírica reciente como una existencia indeleble e inevitable.

Este criterio se encuadra bien en la orientación de la colección de poesía Adonáis, en la que lo estético ha ocupado siempre el primer plano como factor discriminador. La antología recoge 145 poemas, distribuidos entre 48 poetas (con una asignación entre uno y cinco poemas, según los criterios de presencia del tema de Dios y la calidad estética), y los poetas aparecen ordenados alfabéticamente, no cronológicamente, por lo que la antología se desmarca del interés, más o menos central, por cartografiar épocas que primaba en las antologías de Valbuena Prat, Pemán y Herrero, Montero, Champourcin y de Santiago.

Una primera lectura de la antología nos ha permitido percibir afinidades de los poemas con las estéticas de los años 80 y 90 principalmente, y orientar así nuestra comprensión de la diversidad reflejada y el porqué de algunas reiteraciones de rasgos especialmente significativas. Siguiendo el estudio de Prieto de Paula sobre la poesía finisecular del siglo xx y la de inicios del xxi, hemos partido de lo que parece haber sido el esquema matriz dicotómico durante esas décadas: las estéticas que continúan rasgos de las poéticas de la Generación del 68 o 70, y las que asumen rasgos reactivos frente aquellas. Las primeras aglutinaron poetas que con diversos acentos y particularidades sostenían rasgos de los poetas novísimos (que a su vez se inspiraban en las vanguardias y en la Generación del 27). Entre estos rasgos se pueden contar el rupturismo, la fragmentación, el expresionismo, el surrealismo, la metapoesía, el flujo de la conciencia, la inefalibilidad, el culturalismo, la reflexión sobre el lenguaje, la duda con respecto a la posibilidad del conocimiento del yo y del mundo o la utilización del verso libre. A modo de etiqueta de conjunto, utilizaremos la de poesía postnovísima para referirnos a este grupo de estéticas. El segundo grupo de estéticas, que es de principal importancia para esta investigación por su presencia en la gran mayoría de los poetas antologados, surge en los 80 y va a tener una larga posteridad, diversamente ramificada en los 90 y en las dos décadas del siglo xxi. Tiene su origen en poetas coetáneos de la Generación del 68 o del 70, que reaccionan de algún modo contra esta –y entre estos «reactivos» o alternativos cabe mencionar muy especialmente, por su impronta en la antología de Adonáis, a Miguel D'Ors y Eloy Sánchez Rosillo. El variado grupo que parte de esta reacción reúne a poetas que los principales antólogos y estudiosos del periodo han identificado como «realistas», «referencialistas», «figurativos», «de la experiencia», «de línea clara», y que coinciden con mayor o menor intensidad en un grupo de rasgos frecuentes que especificamos a continuación: posiblemente el más marcado sea el retorno a la emoción, pero en tono menor, sin recalar en el énfasis y la inmediatez romántica, sin tributos al arrebato sentimental, y como una reacción a la frialdad de una poesía demasiado conceptual y abstracta. En consonancia con este rasgo destaca el realismo en la presentación perfilada de figuras, sentimientos y acciones, no infrecuentemente mediante el empleo del correlato objetivo, lo que conduce en muchas ocasiones a la narratividad y a la presencia de una anécdota o suceso.

También es reseñable la presencia de la métrica en esquemas compositivos centrados en combinaciones libres de endecasílabos, alejandrinos y heptasílabos blancos, a menudo como silva blanca impar, como una búsqueda de una perfección rítmica bien combinada con el particular desarrollo fraseológico del poema –junto con esto, aparece en algunos poetas el soneto. Destaca igualmente la presencia de la oralidad, con una elegancia que evita habitualmente el coloquialismo, y que a menudo viene realizada mediante el monólogo dramático. El yo poemático aparece ficcionalizado, tomando distancia con el yo del poeta en cuanto persona, y con predilección por escenarios de vida cotidiana, frecuentemente urbana y familiar. Además, no es inusual que este enfoque conduzca al recurso del humor, la ironía e incluso la autoironía. Y como colofón, podemos decir que se busca la comunicación clara con el lector, recurriéndose a algunas enumeraciones de objetos físicos o psicológicos identificables. Para referirnos a las estéticas que comulgan con estos rasgos, utilizaremos la etiqueta de poesía realista.

Resumidos así los rasgos de la poesía postnovísima y los de la poesía realista, pasamos a mostrar los más frecuentes en la antología:

Con respecto al uso de la métrica, se da en 122 de los 145 poemas, es decir, en el 84%. Al decir métrica nos referimos al criterio sostenido de utilización de endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos, con acusada frecuencia de lo que se ha llamado silva blanca impar, y de la forma soneto. Rasgo este que contrasta con la ausencia de métrica en la tradición de la poesía de la Generación del 70.

Otro rasgo lo constituye, frente a enfoques de lo religioso no marcados como cristianos, la presencia de la tradición cristiana en referentes claramente identificables, como personajes bíblicos, textos, costumbres, ritos, conceptos teológicos, sin intención devocional o de descriptivismo folclórico. Este rasgo aparece en 90 poemas, el 62% del total. Pero dentro de este grupo es también llamativo el grupo de poemas donde en el propio título ya se aprecia esta presencia. De este tipo son el 35% de los poemas. Algunos ejemplos serían: «Libérame Dómine» (Aguilar), «Acción de gracias» (Almuzara), «Juan 5, 31-47» (Arana), «Lucas 15, 11-32» (Ballesteros), «Magdale-

na despojándose de sus galas» (Cabanillas), «Tiberíades» (Cauqui), «Vigilia Pascual» (Lutgardo García) o «El Cristo de Celorio» (Insausti).

También se aprecia una vivencia religiosa o de relación con Dios imbricada en la vida cotidiana, algo especialmente contrastante con las dos generaciones de posguerra ejemplificadas de modo casi temático en la antología de Leopoldo de Luis, donde se percibía con mayor o menor intensidad el existencialismo y una dicción alta y enfática, a veces tremendista, de las convulsiones del alma, en sus gozos, necesidades, dificultades y dudas, como en los poemas de Blas de Otero. Por contraste, en la antología de Adonáis van a predominar cotidianidades y escenas urbanas donde se desarrolla una relación con Dios o con los pensamientos y sentimientos referidos a Dios, más sosegada y meditativa, de breve pero central narratividad, como en los poemas de Inmaculada Moreno, Rocío Arana, Lutgardo García o Andrés Trapiello. Igualmente, también es patente la aparición del monólogo dramático, con diversa intensidad, como en los poemas de José Julio Cabanillas, Juan Meseguer, Carmelo Guillén o Antonio Praena. En cuanto a las actitudes relacionales con respecto a Dios representadas en los poemas, destacan especialmente la súplica confiada en Gracia Aguilar, Javier Almuzara, Rocío Arana, Manuel Ballesteros o José Julio Cabanillas, el agradecimiento en Beatriz Villacañas, la celebración en Izara Batres y Vicente Gallego; la meditación en contexto religioso a partir de un acontecimiento o un objeto en Mª Eugenia Reyes Lindo, Alejandro Martín Navarro, Julio Martínez Mesanza o José Mateos; y en mucha menor medida, la duda, como en «Tras la comida» de Antonio Moreno.

El humor y a veces el tono irónico es patente en los poemas de Luis Alberto de Cuenca, Miguel D'Ors, Jesús Beades, Gabriel Insausti, Daniel Cotta en su mirada afable e inventiva, y Rocío Arana. Los poemas de Enrique García-Máiquez son un buen ejemplo de un yo poemático que autoironiza de modo amable. También es significativo que en la Antología se aprecien poemas que remiten explícitamente a los de Miguel D'Ors como modelo, como hacen Enrique García-Máiquez y José Antonio Sáez; pero su influencia, especialmente por el tono humorístico e irónico, el tono confiado en la representación de la relación del yo poemático con Dios, las enumeraciones, el cuidado métrico, las referencias culturales, la cotidianidad, que se apre-

cian también en Gabriel Insausti, Jesús Cotta, José Manuel Mora-Fandos, Rocío Arana, Alejandro Martín Navarro y Jesús Beades.

Igualmente ha sido ilustrativo constatar si había concentraciones generacionales y de estéticas a partir de los poetas más representados en cuanto al número de poemas seleccionados. Como indicábamos, la antología muestra un mínimo de uno y un máximo de cinco por poeta; de este modo, singularizando aquellos que han contado con cuatro o cinco poemas, o tres –si uno de ellos era especialmente extenso–, surge un grupo que a su vez puede ser subdividido en tres según edades y grupos generacionales: el primero está formado por Miguel D'Ors, Eloy Sánchez Rosillo, Julio Martínez Mesanza, Luis Alberto de Cuenca, Andrés Trapiello, Carmelo Guillén Acosta, José Julio Cabanillas y Fernando de Villena: son poetas literariamente consagrados, nacidos en los años 40 y 50, coetáneos de la Generación del 70 pero situados en sus antípodas estéticas, que se constituyen como maestros y ejemplos para poetas posteriores. En segundo lugar, un grupo de poetas nacidos en los 60 que muestran su continuidad con las grandes líneas del grupo anterior: Javier Almuzara, Vicente Gallego, Enrique García Máiquez, Gabriel Insausti, José Mateos, Mario Míguez, Antonio Moreno, Enrique Andrés Ruiz y Beatriz Villacañas –aunque los poemas de esta última no se avendrían fácilmente a la influencia del grupo anterior. Y en tercer lugar, cuatro poetas: uno nacido en 1973, Antonio Praena; dos a finales de los 70: Rocío Arana y Lutgardo García; y finalmente Jesús Montiel, de 1984. Se puede decir que, con matizaciones, siguen las líneas de los dos grupos anteriores.

Como resumen, salvo Beatriz Villacañas y en algunos sentidos Fernando de Villena y Antonio Praena, el resto de poetas más representados, es decir, 18 de 21, participa principalmente en la corriente que hemos llamado, con matices, poesía realista; e incluso algunos de ellos, como D'Ors, Sánchez Rosillo, Martínez Mesanza, de Cuenca y Trapiello, son auténticas figuras fundadoras.

Pero se debe también señalar otro grupo, frente al mayoritario de poetas en la estela de la poesía realista, cuyo único rasgo compartido entre sí sería la ausencia de la métrica, y que podría relacionarse con algunos rasgos de la poesía postnovísima. Dentro de este grupo se encuentran referentes tan

dispares como la cultura pop, poetas hispanoamericanos contemporáneos como Alejandra Pizarnik o Roberto Juarroz, rasgos rupturistas, lenguajes oníricos, verso libre, simbolismo, intimismo, patetismo o conceptualismo. En este grupo se encontraría los poemas sin título del libro *Tríptico* de Izara Batres, de emoción vibrante y arrebatada con algunas imágenes surrealistas y cierta influencia del monólogo dramático. Beatriz Villacañas con una meditación que tiende a desentrañar el concepto con imágenes nítidas y a desarrollarse en un ámbito íntimo y minimalista. Mercedes Díaz Villarías, que apunta a una sublimidad de raíz romántica, con referencias a nuevas tecnologías, elementos de la cultura de consumo y cierto prosaísmo e imágenes surrealistas. María Eugenia Reyes Lindo, que explora un intimismo emocionalmente tenso. Bárbara Grande Gil con sus imágenes oníricas sobre la búsqueda de Dios. Luis E. Cauqui, que da entrada al prosaísmo, a elementos de la vida cotidiana, al estilo oral y a cierto flujo de conciencia. Gracia Aguilar, por su dicción directa y efecto de sinceridad desnuda. José María Delgado, que abunda en una reflexividad discursiva en monólogo dramático sin métrica. Alfonso Brezmes, que desarrolla una meditación intelectual sobria y elegante. Y Rafael Adolfo Téllez, bastante próximo a la poesía de la experiencia por la voluntad figurativa y narrativa del sucedido cotidiano y las enumeraciones, pero desvinculado de la música métrica.

4. CONCLUSIONES

En cuanto a lo que la antología de Adonáis se propuso realizar podemos constatar varios criterios rectores: un distanciamiento de la tradición de las antologías historicistas, filológicas, escolares, teológicas y apologéticas, como las de Valbuena Prat, Pemán y Herrero, Montero y de Santiago. En la de Adonáis se percibe una prioridad de la calidad literaria, conjugada con el criterio genérico de la presencia de «el tema de Dios» y el de la prioridad de la actualidad, en la línea de las antologías de de Luis y Champourcin.

La antología de Adonáis constata el vacío de la poesía religiosa o del tema de Dios en las décadas de los 70, 80 y 90. Y al mismo tiempo constata una vuelta de Dios a la poesía, principalmente en el siglo xxi, cuantitativamente forjada con los rasgos estéticos de la poesía realista, y no tanto con los de

la poesía postnovísima; si bien se encuentran las dos orientaciones. Dentro de estas dos grandes líneas la diversidad de estilos en cada una es palpable.

A modo de conclusiones sobre el hecho de que una serie abultada de poetas hayan abordado el tema de Dios en las últimas décadas de nuestra contemporaneidad, concluimos como interpretación causal hipotética que tanto el ambiente postsecular español de las décadas que arrancan del inicio de la democracia, como las nuevas perspectivas de diálogo de la Iglesia con el mundo que trajo el concilio Vaticano II –y la consiguiente disolución de vínculos estrechos previos entre política y religión que funcionaban desde el inicio de la posguerra–, han podido espolear la escritura de poemas sobre Dios o la trascendencia –particularmente en clave cristiana-católica– centrados en una normalidad de vida cotidiana dentro de una sociedad moderna y plural. Como resulta comprensible, la consolidación de esta escritura parece haber necesitado un proceso temporal, de modo que su presencia plena se ha venido a manifestar con fuerza en las décadas del siglo xxi. Cabe conjeturar que muchos poetas creyentes o motivados por una inquietud o tema religiosos se encontraron a partir de los años 80 con la poesía realista, y constataron que aportaba recursos y perspectivas practicables para canalizar experiencias o intereses personales. Así, lo religioso reaparecía como una materia perfectamente asumible por el oficio poético.

La presencia en la antología de Adonáis de poemas que se desmarcan, sin embargo, de esta tradición estética atestiguan que, evidentemente, también se puede escribir sobre la experiencia religiosa y sobre Dios desde otros lugares y tradiciones. Pero parece que ha predominado la primera opción hasta nuestros días. Una próxima antología, quizás dentro de veinte años, podrá revelar nuevos derroteros o continuidades, intensificaciones o debilitamientos, con respecto a esta presencia, constante a lo largo de la historia de la poesía, del tema de Dios y de la experiencia religiosa.

BIBLIOGRAFÍA

Asís Garrote, M.ª D. de, Maícas García-Asenjo, P. y Soriano P.-Villamil, M.ª E. (1995). *Hombre y Dios. I: Cincuenta años de poesía española (1950-1995)*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Bayo, E. (1986). «Las antologías de poesía y la literatura española de la posguerra», *Scriptura*, nº 2, pp. 29-38.

Cabanillas, J. J. y Guillén Acosta, C. (2018). *Dios en la poesía actual*. Madrid: Colección Adonáis-Rialp.

Champourcin, E. de (1972). *Dios en la poesía actual*. 2ª ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Diego, G. (1932). *Poesía española. Antología 1915-1931*. Madrid: Signo.

Diego, G. (1934). *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*. Madrid: Signo.

Guillén, C. (2016). *Historia de Adonáis. La colección de poesía*. Madrid: Rialp.

Gullón, R. (1953). «Diez años de «Adonais»», *Asomante*, vol. IX, nº 2 (abril-junio), pp. 69-74.

Llera, J. A. y Canelo, P. (Coords.) (2003). *60 años de Adonais: una colección de poesía en España (1943-2003)*. Madrid: Devenir.

Luis, L. de (1969). *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964). Poesía religiosa*. Madrid: Alfaguara.

Montero, L. (1950). *Poesía religiosa española*. Zaragoza: Ebro.

Pemán, J. M y Herrero García, M. (1944). *Suma poética. Amplia colección de poesía religiosa española*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Prieto de Paula, A. L. Poesía española contemporánea. Desde la Guerra Civil hasta el III milenio. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de: https://www.cervantesvirtual.com/portales/poesia_espanola_contemporanea/historia/

Río, E. del (1961). *Antología de la poesía católica del siglo xx*. Madrid: A. Vassallo.

Santiago, M. de (1998). *Antología de poesía mística española*. Barcelona: Verón.

Valbuena Prat, Á. (1940). *Antología de poesía sacra española*. Madrid: Apolo.

HUGO BALL Y LAS FORMAS DE LO SAGRADO. DEL NIHILISMO VANGUARDISTA A LA MÍSTICA CRISTIANA. UNA INTRODUCCIÓN

Juan Agustín Mancebo Roca
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

Hugo Ball fue una de las figuras esenciales de la cultura del siglo xx. Promotor del Cabaré Voltaire, su activismo significó el germen del dadaísmo y, por ende, de las vanguardias de la desconfianza. Ball intentó dar sentido a un mundo sin Dios a través de la dramaturgia contemporánea, pese a que sus acciones y escritos estuvieron condicionados por la recepción, la citación y la revisión de argumentos religiosos. El autor alemán consideró que la degeneración alemana venía determinada por los procesos de secularización del protestantismo de Martín Lutero. Tras su periodo vanguardista se refugió en el catolicismo romano, estudiando a los místicos del cristianismo primitivo y estableció un diálogo con el teólogo Carl Schmitt. Este artículo analiza las diferentes formas de lo sagrado en la obra de Hugo Ball, desde el nihilismo al cristianismo, que configuraron las bases de su filosofía y de su trabajo a lo largo de su azarosa existencia.

Palabras clave: dadaísmo; vanguardia; dramaturgia; catolicismo; filosofía.

Abstract

Hugo Ball was one of the essential figures of 20th century culture. A promoter of the Cabaret Voltaire, his activism was the seed of Dadaism and thus of the

avant-garde of mistrust. Ball tried to make sense of a world without God through contemporary drama, although his actions and writings were conditioned by the reception, citation, and revision of religious arguments. Ball also felt that the German degeneration was determined by the secularization processes of Martin Luther's Protestantism. After the avant-garde period, he took refuge in Roman Catholicism by studying the mystics of early Christianity and established a dialogue with the theologian Carl Schmitt. This article analyses the different forms of the sacred in Hugo Ball's work, from nihilism to Christianity, which formed the basis of his philosophy and his work throughout his eventful existence.

Keywords: Dadaism; avant-garde; dramaturgy; Catholicism; philosophy.

1. INTRODUCCIÓN

> Dios ha muerto. Un mundo se desmoronó. Yo soy dinamita. La historia universal se partió en dos mitades. Hay un tiempo antes de mí. Y un tiempo después de mí. Religión, ciencia, moral: fenómenos que surgieron del estado de temor de los pueblos primitivos. Se desintegra una época. Se desintegra una cultura milenaria.
>
> Hugo Ball, *Kandinski*, 7.IV.1917

Hugo Ball (Pirmasens, Alemania, 1866 – Sant'Abbondio, Suiza, 1927) es una de las figuras esenciales de la cultura contemporánea. Ball fue el iniciador del Cabaré Voltaire y del dadaísmo, primera vanguardia de la desconfianza que intentaba establecer una lógica en la secuencia catastrófica de los acontecimientos que habían llevado a la Primera Guerra Mundial. Figura compleja y contradictoria, la aproximación a su itinerario artístico y vital es una tarea complicada del mismo modo que lo es la reconstrucción de sus correlaciones con lo sagrado en las que intervinieron sus relaciones familiares, filosóficas y artísticas, catalizadoras de sus múltiples trasformaciones. El análisis de su analogía con lo trascendente, por otra parte, está determinado por el arco cronológico que abarca su interés por la dramaturgia, el nomadismo teatral y las violentas irrupciones vanguardistas hasta el aislamiento voluntario en el entorno rural de la Suiza italiana

para dedicarse al estudio de la teología cristiana. En este sentido, Hugo Ball realizó un recorrido filosófico que fue del catolicismo al ateísmo, del irracionalismo a la conversión y de ahí a la mística. Pese a que ese tránsito vital y conceptual traslada a priori una sensación aleatoria, sus libros y escritos poseen una extraordinaria coherencia en la que se pueden interpretar las claves de esa evolución.

Para reconstruir ese itinerario es fundamental el volumen *Die Flucht aus der Zeit* (*La huida del tiempo*, Dunker & Humblot, Berlín, 1927), que transcribe una serie de notas, pensamientos y aforismos que comprenden los decisivos acontecimientos entre 1913 y 1921, es decir, la primera época de su experiencia teatral como respuesta a la crisis de fe de su etapa universitaria, la recepción de las nuevas formas de arte y la superación del conflicto relativista –una vez abandonadas las veleidades de la vanguardia– que le llevarían a abrazar de nuevo el catolicismo de su infancia.

En este sentido, hay que referirse a las fuentes primarias para establecer el estudio sobre su relación con lo trascendente. De la primera actividad de Hugo Ball existe una documentación precisa correspondiente al periodo previo y a su filiación vanguardista. En cuanto a las obras sobre crítica de la cultura, teología política y religión, aparte de fragmentos abocetados en *La huida del tiempo*, los textos que vertebraron su itinerario espiritual fueron *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (*Crítica de la inteligencia alemana*, Berna: Der Freie, 1919), *Byzantinisches Christentum* (*Cristianismo bizantino*, Múnich: Duncker & Humblot: Berlín, 1923), *Die Folgen der Reformation* (*Las consecuencias de la Reforma*, Duncker & Humblot: Berlín, 1924) y el artículo «Carl Schmitts Politische Theologie» («Teología política de Carl Schmitt», Hochland, XXI/2, junio de 1924, p. 263-286).

En cuanto a la última fase de su vida, Hugo Ball vivió retirado como los místicos cristianos. Compuso un diario, pero antes de su fallecimiento pidió expresamente que no fuera publicado y este es, por ello, un documento de difícil acceso (Padularosa, 2018, p. 67). Por lo tanto, el estudio de ese periodo está condicionado por sus publicaciones y, en menor medida, por las de su esposa Emmy Hennings (1885-1948). En cualquier caso, la filiación espiritual de Hugo Ball es más compleja de lo que a priori permite

la extensión de este artículo, por lo que lo hemos apostillado como «una introducción», ya que el análisis pormenorizado de su experiencia religiosa excede los límites de estas páginas.

2. EL ABANDONO DE LOS RESTOS DE LA VIDA RELIGIOSA

Los primeros años de Ball trascurrieron en el seno de una familia católica en la ciudad de Pirmasens, en Renania, cerca de la frontera con Francia. Su madre era una mujer de profundas convicciones religiosas, mientras que su padre era un idealista que le relataba los mitos y leyendas de los bosques de la Baja Franconia, de los que era originario. Su infancia y adolescencia estuvieron condicionadas por un gran entusiasmo religioso, así como por una gran melancolía (Padularosa, 2018, p. 69). El influjo familiar determinaría las temáticas de sus escritos y sus actividades posteriores en la que se entremezclaron los mundos de seres celestiales con leyendas del folclore alemán que trasladaban elementos de una personalidad influenciable que soñó «con ser sacerdote o ángel» (González Viñas y Lázaro, 2018, p. 116).

Cuando, tras una crisis nerviosa pudo acabar el bachillerato, sus padres no le apoyaron para cursar estudios universitarios ya que deseaban que fuera comerciante (Hesse, 2005, p. 17). Su carácter independiente y férrea voluntad por el saber le habían llevado a leer y estudiar a escondidas de sus progenitores. Cuando Ball se trasladó, en otoño de 1906, a Múnich para cursar Filosofía, Historia y Germanística, su actitud tuvo que ver con el conocimiento, la oposición familiar y la rebelión contra el orden establecido, desafiando los deseos de sus progenitores que coartaban su crecimiento personal e intelectual.

En esa época, Múnich era una ciudad cosmopolita de más de medio millón de habitantes en la que se concentraban gran parte de las nuevas tendencias del arte en connivencia con aquellas más antiguas. «Múnich resplandecía» (Wolf, 2004, p. 18) escribía de manera satírica Thomas Mann (1875-1955) por la convergencia del clasicismo, el modernismo y los inicios del expresionismo que determinarían los intereses del joven Ball durante la década siguiente. En Múnich leyó gran cantidad de literatura científica e

interpretó piezas clásicas al piano diariamente. En cuanto a sus inquietudes intelectuales, se sintió atraído por el trabajo del dramaturgo Friedrich Hebbel (1813-1863) –acerca de la liberación individual y los imperativos sociales– y estudió a los filósofos de la desesperación, Arthur Schopenhauer (1788-1860) y Friedrich Nietzsche (1844-1900). La lectura del último le provocó una profunda crisis de fe, una transformación interior en la que abandonó sus creencias, que definió como una conversión inversa del catolicismo al ateísmo. Debido a sus estudios se trasladó a Heidelberg para el semestre de invierno de 1907-1908, regresó a Múnich para el curso de invierno de 1908-09 y viajó a Basilea donde concibió su proyecto de tesis doctoral sobre Nietzsche y, estimulado por el anarquismo, tradujo al alemán textos de Mijaíl Bakunin (1814-1876).

Entre 1909 y 1910 desarrolló el opúsculo *Nietzsche in Basel Eine Streitschrift* (*Nietzsche en Basilea. Un escrito polémico*) que trazaba el itinerario espiritual del filósofo alemán entre 1869 y 1879 partiendo de la teología, el arte y la filosofía (Ball, 2022a, p. 5-7). En el proyecto de tesis de Ball, la amistad de Nietzsche con Jacob Buckhardt (1818-1897) y Richard Wagner (1813-1883) condicionaría sus estudios e intereses sobre estética y la función redentora del arte, así como la comprensión de que Alemania «es el oráculo del arte y su visión dionisiaca del mundo» (Ball, 2022a, p. 19). En Basilea, Nietzsche redactaría *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música*, Leipzig, E. W. Fritzsch, 1872)[1] en la que planteaba la transvaloración de todos los sistemas que concluían no solo con la inexistencia de Dios, sino también con la imposibilidad de que hubiera habido una fe en un Dios que no había existido nunca. Como apunta Hugo Ball, la teoría del irracionalismo de Nietzsche estaba amparada por la filosofía de Schopenhauer: «los resultados morales del cristianismo –escribe el filósofo de Gdnask– hasta llegar a la ascética más elevada se encuentran fundamentadas en mi obra de modo racional y dentro del contexto de las cosas, mientras que en el cristianismo son meras fábulas. La creencia en ellas va disminuyendo cada día más, así que hay que

[1] Reeditada con el título *Die Geburt der Tragödie, Oder: Griechentum und Pessimismus* (*El nacimiento de la tragedia: Helenismo y pesimismo*, Leipzig: E. W. Fritzsch, 1886).

recurrir a mi filosofía» (Ball, 2022a, p. 47). Ball definió a Nietzsche como «el primer inmoralista» y el primer artista-filósofo: «en Basilea, Nietzsche habla ya del hueco que surge tras la aniquilación de la moral y en el que, en el lugar de la nueva religión, habría que establecer una especie de obra de arte filosófica con valores estéticos» (Ball, 2022a, p. 63).

Hugo Ball abandonó su tesis doctoral que Emmy Hennings definiría como una «invocación demoniaca» para dedicarse al teatro, concretando la posibilidad del filósofo-artista en el espacio de libertad que ofrecía el escenario. En diciembre de 1915, Ball aún tenía en mente el trabajo y la posibilidad de doctorarse en filosofía (Barrios Casares, 2022a, p. XVIII).

3. EL ADVIENTO VISIONARIO: LAS NUEVAS FORMAS DEL ARTE

En Múnich, Hugo Ball conoció las transformaciones del arte contemporáneo que definió como la «nueva vida» de la pintura a partir de la interpretación del futurismo italiano y del expresionismo centroeuropeo. El autor alemán establecería una relación entre las formas del arte y el discurso religioso en el que los artistas asumían el papel de los gnósticos. En cuanto a la pintura expresionista relataba,

> En la galería de Goltz vi cuadros de Heuser, Meidner, Rousseau y Jawlensky. Ilustraban la máxima: *primum videre, deinde philosophari* [...] Brotaban paisajes paradisiacos. La pintura hacía todos los esfuerzos para quebrar el marco, tan poderosa era la fuerza que la movía. El gozo de la visión podía servir como índice de su intensidad. Era como si la pintura quisiera alumbrar nuevamente, a su manera, al niño Dios. No en vano, durante siglos, se había postrado de rodillas ante el mito de la madre con el niño (Ball, 2005, p. 30).

En Ritchterschen Kunstsalon de Dresde vio una muestra de Pablo Picasso (1881-1973) y de los pintores futuristas que reseñó el 15 de noviembre de 1913 en la revista anarquista *Revolution*,

> Estas pinturas fomentan la aparición en nuestra mente de lo absolutamente loco. Se grita de miedo y de horror. Estas pinturas son lo más interno, conmocionante, grandioso e incomprensible que se ha hecho desde que el hombre es hombre. Los cuerpos desgarrados recobran su actividad y comienzan a bailar, estallan las granadas de luz en medio de las sinfonías y escuadras de sangre y oro... figuras aullantes que nos cortan la respiración y se acercan más, se acercan más (Kaltenbrunner, 1971, p. 16).

Las formas desintegradas de los italianos serían replicadas por Ludwig Meidner (1884-1966), estableciendo paralelismos temáticos entre ambos movimientos. Meidner pintó imágenes de campos y ciudades abiertos en canal relacionados con «la antigua mística judía del ocaso y al Apocalipsis de San Juan» (Wolf, 2004, p. 72). Para Ball, los nuevos pintores asumían el cometido de los sacerdotes, los profetas y los místicos, haciendo visible lo invisible –como mantendría Paul Klee (1879-1940)–: «cuando hablábamos de Kandisnki y de Picasso, no nos referíamos a pintores, sino a sacerdotes; no nos referíamos a artesanos, sino a creadores de nuevos mundos, de nuevos paraísos» (Ball, 2005, p. 33). Por otra parte, el autor alemán quedó impactado por la obra y la figura de Vasili Kandisnki (1866-1944), que se convertiría en una influencia determinante en su transformación filosófico-religiosa. Kandisnki había publicado *Über das Geistige in der Kunst* (*De lo espiritual en el arte*, Múnich: R. Piper & Co.,1911), ensayo de reminiscencias nietzscheanas[2] que proponía una experiencia pictórica pura, al igual que lo era la experiencia musical. Kandisnki había desarrollado una propuesta de *gesamtkuntswerk*, *Der gelbe Klang* (*El sonido amarillo*, 1911) con el músico dodecafónico Arnold Schönberg (1874-1951) y había conformado, junto a Franz Marc (1880-1916), el libro-almanaque *Der Blaue Reiter* (*El jinete azul*, 1911), en el que incluyó el artículo «Komposition auf der Bühne»

[2] «Cuando la religión, la ciencia y la moral (esta última gracias a la obra demoledora de Nietzsche) se ven zarandeadas y sus bases externas amenazan con derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la dirige hacia sí mismo. La literatura, la música y el arte son los sectores más sensibles y los primeros en registrar el giro espiritual de una manera real, reflejando la sombría imagen del presente, y la intuición de algo grande, todavía lejano e imperceptible para la gran masa; una gran oscuridad aparece apenas esbozada, volviéndolos sombríos» (Kandinski, 1989, p. 29).

(«Sobre la composición escénica», 1912). Por otra parte, Kandisnki se arrogaba la capacidad del artista como mediador en la interpretación del mundo determinada por la lectura esotérica y las referencias teosóficas de Rudolf Steiner (1861-1925) y Helena Blabatsky (1831-1891), una conciencia espiritual a través del arte para hacer algo menos traumática la existencia.

Entre 1910 y 1913 Hugo Ball se dedicó exclusivamente al teatro, lo que provocaría la ruptura definitiva con su familia. Entró en el Deutsches Theater de Berlín bajo la dirección de Max Reinhard (1873-1943) para aprender dirección teatral. En el Deutsches Theater estudió a Gotthold Lessing (1729-1781), Johann W. von Goethe (1749-1832), Friedrich Schiller (1759-1805) y Gerhard Hauptmann (1862-1946) y obtuvo un trabajo en el teatro municipal de Plauen en 1911. Aunque no se sabe concretamente la fecha –los libros de Ball y Hennings no lo especifican– ambos se conocieron entre 1913 y 1914 en el Teatro de Cámara de Múnich donde Ball era ayudante, una época en la que leyó a Piort Kropotkin (1842-1921), Bakunin y Dimitri Merezhkovski (1866-1941). Emmy Hennings, que al igual que Ball había tenido un azaroso itinerario artístico y vital, no «se sintió atraída por el aspecto físico y por el encanto espiritual que irradiaba su personalidad, sino sobre todo vio en él al hombre con quien podría rezar. En su relación tendría que estar presente Dios» (Sarmiento, 2018, p. 13).

4. UNA VANGUARDIA MÍSTICA: EL CABARÉ VOLTAIRE Y LOS INICIOS DEL DADAISMO

> Como alemanes no tenemos espíritu formal alguno porque somos ateos. Sin dios, sin distancia a la vida, ni siquiera queda la psicología.
>
> Hugo Ball, *La huida del tiempo*, 16.X.1915

La cronología comprendida entre 1913 y 1921 estructura el núcleo principal de la experiencia artística y espiritual de Hugo Ball. A nivel creativo, el autor alemán se dedicó a una dramaturgia con la que trascender y consolidar un arte que diera respuestas al mundo en transformación. En este periodo,

las nuevas formas del arte le llevaron a fundar el Cabaré Voltaire con su compañera Emmy Hennings, en el que trasladarían los géneros vodevilescos en confluencia con propuestas de artistas exiliados por la guerra[3].

En ese sentido, Hugo Ball fue el primer dadaísta, pero la experiencia no le satisfizo cuando el cabaré se convirtió en el germen del dadaísmo, una vanguardia que, como el resto de movimiento similares, era dogmática y jerarquizada y asumió estructuras derivadas de la religión organizada. Asimismo, el individualismo y su aislamiento serán determinantes en su alejamiento y abandono de un grupo en el que era «demasiado artista para ser filósofo, demasiado filósofo para ser artista [...] demasiado introvertido para ser un auténtico activista» (Auster, 2005, p. 9).

En cuanto a su obra, el elemento místico y espiritual estará presente en la práctica totalidad de sus escritos, que partían del irracionalismo nietzscheano tamizado por la constitución artística como la religión del presente. El agotamiento de la estación relativista, su futura conversión al catolicismo romano y el deseo de ser considerado como estudioso cristiano en el sistema filosófico alemán, constituirían la estación última de su periplo intelectual cuya raíz está en su estadía vanguardista.

En 1913 Ball consideraba que la Iglesia católica había disipado su jerarquía y esa nivelación significaba el fin del mundo y el mito como origen de lo fantástico: «por lo que respecta a la Iglesia, en mi opinión, no existe nada más favorable para la cultura de un país que los hombres que consideren como su obligación creer en lo sobrenatural y obrar milagros cada día, porque con ello alimenta el espíritu que configura los mitos, que es el alma de la fantasía» (Ball, 2005, p. 123).

[3] Como manifestaba Richard Huelsenbeck (1892-1974): «Ninguno de nosotros tenía mucho aprecio por el tipo de valor necesario para hacerse matar por la idea de nación, que, en el mejor de los casos, es un cartel de comerciantes de pieles y estraperlistas de cuero, y en el peor, una asociación cultural de psicópatas que, como los alemanes, marchan con un volumen de Goethe en la mochila a ensartar franceses o rusos en sus bayonetas» (Cano, 2013c, p. 11).

Ante esa pérdida de valores, solo quedaba el espacio de libertad del teatro que, por influencia de Kandisnki, suponía «el renacimiento de la sociedad a partir de todos los medios y recursos artísticos reunidos» (Ball, 2005, p. 35). Por otra parte, esa descomposición se ejemplifica en el estallido del conflicto bélico. En noviembre de 1914 Ball escribe sobre la guerra: «lo que se ha desatado ahora en la maquinaria global al completa y al diablo mismo. Los ideales sólo son etiquetas postizas. Todo se ha desmoronado hasta los últimos fundamentos» (Ball, 2005, p. 39). La recepción de las *parolé in libertà* de Marinetti (1876-1944) le hacen pensar en la disolución del lenguaje en paralelo a la aniquilación de los antiguos valores y la construcción de nuevos significados: «Ya no existe lenguaje, anuncian los astrólogos y mayorales literarios; hay que volverlo a encontrar. Disolución hasta más allá del proceso creador» (Ball, 2005, p. 64). Al igual que los futuristas y otros artistas, Ball siguió las premisas patrioteras y los dictados de la prensa e intentó alistarse, pero fue rechazado por problemas de corazón. A partir del conocimiento de lo que sucedía realmente en los campos de batalla –lejos del concepto de guerra fiesta que habían celebrado los artistas de la época– en un viaje no autorizado al frente belga (Cano, 2013c, p. 11), Ball se convirtió en uno de los primeros pacifistas críticos con la política alemana siendo considerado un traidor a la patria.

Fue la época del itinerario nómada y de la supervivencia a partir de una dramaturgia que combinaba los más altos ideales estéticos con las variedades. Ball y Hennings se enrolaron en la compañía de *Maxims Variete Ensemble* dirigida por Ernst Alexander Michel-Weichel (1881-1945), alias Flamingo, empresario, pirófago y mago, en la que Emmy Hennings cantaba y Hugo Ball la acompañaba al piano. Los recuerdos de ese periodo articulan *Flametti oder Vom Dandysmus der Armen* (*Flametti o el dandismo de los pobres,* Erich Reiss Verlag, Berlín, 1918) y que Emmy Hennings, por su parte, recogió en el inédito *Rebeldes y adeptos* (1919). Ball concluyó la novela en octubre de 1916 y se considera el antecedente natural del *Cabaret Voltaire* o, como definió su autor, «una glosa al dadaísmo» (Ball, 2013a, p. 241).

Flametti o el dandismo de los pobres relataba el ambiente teatral, la miseria del mundo de las variedades y el germen de lo que determinaría el dadaísmo con condicionantes satíricos y existenciales, «necesito un poco de ironía –le

relataba a Claire Goll–, para soportar la vida, y más aún, para aguantar mi época» (González Viñas, 2013a, p. 241). A su vez fue un texto autobiográfico: «no hay dentro ni una sola frase que no haya vivido yo personalmente» (González Viñas, 2013a, p. 243) le escribió Ball a August Hoffmann el 7 de octubre de 1916.

En Zúrich, que Ball identificó con una jaula para pájaros rodeada por unos leones terribles (Rasula, 2016, p. 17), conoció, entre otros, a Ernst Bloch (1885-1977), Hermann Hesse (1877-1962) y Walter Benjamin (1892-1940). En ese clima intelectual condicionado por lo bélico, el 5 de febrero de 1916 se inauguró el Cabaré Voltaire en la Spiegelgasse 1 de la ciudad suiza en el que Ball y Hennings concibieron una experiencia teatral que abarcara todos los estilos pero que, a la vez, ofreciera un entretenimiento intelectualmente más elevado para diferenciarse de las variedades de los cabarés de la periferia de Zúrich.

El Cabaré Voltaire fue una experiencia radical que partió del nihilismo y que, en el caso de Ball, estuvo determinado por sus paradigmáticas relaciones con lo sagrado. De este modo, *La huida del tiempo* se desplaza del irracionalismo al catolicismo. Sus diarios están jalonados de anotaciones y referencias religiosas que van adquiriendo más protagonismo cuanto más avanza el libro y que concretarían sus estudios religiosos tras su conversión. En cuanto a la dramaturgia, realizó un auto sacramental vanguardista, el «Auto de Navidad simultáneo. Un acto de navidad ruidoso», el 3 de abril de 1916, que definió como,

> (*concert bruitiste*, acompañando al texto del Evangelio) tuvo un efecto sorprendente y tierno, con su dulce sencillez. Las ironías habían limpiado el ambiente. Nadie osaba reírse. En un cabaré, y mucho menos en este, difícilmente se habría podido esperar algo así. Dimos la bienvenida al Niño en el arte y en la vida (Ball, 2005, p. 128).

En su conocida puesta en escena del 23 de junio de 1916 en la que Hugo Ball recitó sus poemas sin significado (Perloff, 2009, p. 115) vestido como

un «obispo mágico» con el traje cubista que le había diseñado Marcel Janco (1895-1984), la declamación poética se convirtió en una liturgia religiosa,

> mi voz, a la que no le quedaba otra vía, adquiría la arcaica cadencia de la lamentación sacerdotal, aquel estilo del canto de la misa, tal y como suena, con aflicción, por las iglesias católicas de Oriente a Occidente. No sé qué fue lo que me sugirió esta música. Pero comencé a cantar mis series vocálicas de forma recitativa al estilo eclesiástico e intenté, no sólo seguir serio, sino además forzarme a la seriedad. Por un momento me pareció como si en mi máscara cubista apareciera el rostro de un jovencito pálido, azorado, aquel rostro mitad asustado, mitad curioso de un muchacho de diez años que, en las misas de difuntos y en los oficios solemnes de la parroquia de su pueblo, está pendiente, tembloroso y ávido, de la boca del sacerdote (Ball, 2005, p. 138-139).

Emmy Hennings publicó un relato que ofrece un resumen de la acción en «Der Zauberkünstler» (1916), sobre un mago que ejecuta un número de magia en un cabaré de Budapest al que nadie presta atención y en el que el artista-mago da paso a otra realidad en la que existe una salvación terapéutica en términos rituales (Guerra, 2020, p. 67).

El 18 de marzo de 1917, Hugo Ball inauguró en la Bahnhofstrasse 19 de Zúrich la *Galería Dada*, en la que se recitaron textos de los místicos de los siglos XII y XIII «Jacopone da Todi, Corrado Alvaro, Francesco Meriano y la hermana Mechtild, al igual que crónicas del visionario duque de Ernst (1480) y la obra *Aurora al principio*, de Jakob Böhme (1612). Ball dedicó atención al teósofo bávaro Franz von Baader» (Kaltenbrunner, 1971, p. 25).

Su obra siguió construyéndose sobre referencias religiosas. En 15 de julio de 1920 apunta en *La huida del tiempo* a su relato *Tenderenda der Phantast* (Zúrich: Die Arche, 1967),

> Hoy acabo de terminar también la *Novela fantástica*. Se llamará *Tenderenda*, por Laurentius Tenderenda, el poeta de la Iglesia, del que se habla al final del libro. Solo puedo comparar el librito con aquella arca mágica, bien ensamblada, en la que los antiguos judíos creían haber encerrado al Asmodeo.

> Durante estos siete años, me he pasado el tiempo jugando con estas palabras y frases entre tormentos y dudas. Ahora el libro está listo y ello supone una dulce liberación para mí. En él pueden quedar enterrados todos aquellos ataques de maldad de los que San Ambrosio dice: Procul recedant somnia/ Et noctium phantasmata, Hostemque Nostrum comprime... (Que se alejen los sueños/ y las fantasmagorías de la noche/ y contén a nuestro enemigo...) (Ball, 2005, p. 324).

Tenderenda es un divertimento satírico dadaísta que narra la historia de un caballero medieval con un extraño traje. Los textos habían formado parte de las acciones del *Cabaret Voltaire* y la *Galería Dada* de Zúrich, por lo que se refieren al artista-poeta, la historia del dadaísmo –el libro se inicia en 1914 y se termina en 1920– y constituye un testimonio previo al misticismo medieval que denuncia la hipocresía de la época: «Déjeme explicarle: somos soñadores. Ya no creemos en la inteligencia. Estamos tratando de salvar del populacho a este animal que reverenciamos» (Ball, 2022b).

5. EL ANARQUISMO RELIGIOSO

En otoño de 1917 se trasladó a Berna, donde frecuentó a Bloch y trabajó en el periódico pacifista *Die Freie Zeitung* (1917-1920), para el que redactó una serie de artículos que inician la fase política de su pensamiento y que compondrán su *Crítica de la inteligencia alemana* (1919). El volumen se encuentra entre la aventura vanguardista y la experiencia mística, construyendo un particular relato espiritual de la nación que había llevado a Europa a la catástrofe y, según su confesión, replicaba al «Manifiesto de los 93 intelectuales» firmado por la élite cultural alemana en octubre de 1914 para apoyar la guerra (Cano, 2013c, p. 19).

Cuando Ball menciona la inteligencia se refiere a la élite intelectual o sociedad espiritual que buscaba alcanzar una razón mayor y que se distinguía de las masas desorientadas y sin objetivo. En ese sentido, estudió la documentación que describía los errores del pueblo alemán y que le serviría para argumentar su relato. Ball recreaba una conflictiva relación histórica y política en la que Alemania desafió al orden establecido ya que el *Imperium*

Romanum supuso el enfrentamiento entre el Papa y el Emperador y el inicio de un militarismo que «fue y sigue siendo verdugo, vasallo ebrio y obstinado lansquenete de los Papas» (Ball, 1971, p. 42).

Las tesis del autor tienen su fundamento teológico-político centrado en la Reforma de Martín Lutero. Para Ball, Lutero destruyó el Sacro Imperio Románico Germánico y separó Alemania de Roma convirtiéndose en el primer europeo en su *divide et impera*. (Ball, 1971, p. 57). Las *Disputatio pro declaratione virtutis indulgentiarum* (*El Cuestinamiento al poder y a la eficacia de las indulgencias*, 1517), conocidas como las noventa y cinco tesis de Wittenberg, provocaron una revuelta monacal del que Nietzsche denominó como el «monje imposible» (Ball, 2013b, p. 15) que entregaría el poder a los príncipes alemanes provocando un desplazamiento de la autoridad espiritual. A la política de Lutero se enfrentaron reformadores como Thomas Müntzer (1489-1525), predicador que se opuso a las relaciones de Lutero con los príncipes feudales y con el que mantuvo una agria polémica política y teológica.

La tesis que estructuraba Hugo Ball se alineaba, como ha señalado Gerd Kaltenbrunner, con las teorías de eruditos marxistas como el citado Bloch y Georg Lukács (1885-1971). A partir de la lectura de Müntzer y de su fracaso en el contexto político y religioso, Ball integra en su discurso a poetas y pensadores germanos críticos con el devenir de Alemania que negaban de cualquier divinidad del pueblo alemán, como expusieron Friedrich Hölderlin (1770-1843), Goethe, Heinrich Heine (1797-1856), Nietzsche y Schopenhauer, del que Ball extrae una frase para apuntalar su discurso: «si en lo que se refiere a mi testamento político muriera sin que nadie se diera cuenta, quedando por completo en el olvido, afirmo que me avergüenzo de ser alemán, sabiéndome unido a todo lo verdaderamente grande que se oculta bajo este pueblo» (Ball, 1971, p. 46).

Ball hacía un recorrido hasta la actualidad, el que pasaba por Immanuel Kant (1724-1804), los románticos, Hegel (1770-1831) y el marxismo. Para Herman Hesse el ensayo de Ball preludia parte del pensamiento de Theodor Adorno (1903-1969) y «anticipa por lo menos dos de las intenciones de la dialéctica negativa de Adorno: una intención retrospectiva sobre la génesis

occidental consideraba como una tradicionalidad, y no como una razón, de modo que lo razonable liberador aparece como excepción oculta, como una historia secreta que tiene que ser descifrada» (Hesse, 2013, p. 27-28). Para Bloch, la *Crítica de la inteligencia alemana*,

> [...] ha entendido las complejidades de un Estado blasfemo y ciego ante sí mismo. La culpa alemana se remonta a muchos siglos [...] Con los ojos de Ball uno ve y reconoce a Ludendorff, a Bismarck, no muy lejos a Metternich, y no tan lejos, no tanto como le gustaría a Karl Marx, y detrás a Hegel y, finalmente a Lutero, la carne sin espíritu y de vida fácil de Wittenberg; y los ve convertirse en un ejemplo de la aceptada traición a la conciencia, del rechazo de cualquier espíritu a favor del poder real (González Viñas, 2013b, p. XV).

El ensayo interpreta un tiempo desolado y complejo en el que los caminos de la vanguardia, pese a su vigorosa protesta, están cercenados, en el que «denuncia el culto protestante a la individualidad desde un curioso cripto catolicismo que le aproxima a la mística, sino que delinea, aunque con rasgos originales, esa figura ferozmente antiburguesa e iconoclasta de la que se ha nutrido» (Cano, 2013c, p. 17).

6. TRES SANTOS PRIMITIVOS CRISTIANOS

> Lo primero que hice al llegar aquí fue profundizar en los Acta Sanctorum y rodearme de vidas de santos. Ahora puede venir lo que quiera: tendré una posición inconmovible.
>
> Hugo Ball, *La huida del tiempo*, 20.X.1920

Tras su matrimonio en febrero de 1920, Emmy Hennings y Hugo Ball viajaron a Flensburgo, localidad natal de Emmy en el norte de Alemania, donde frecuentarían la iglesia de la ciudad. En otoño de ese año se retiraron a Agnuzzo, una pequeña localidad en el cantón suizo de Tesino, de cultura y

lengua italianas, para llevar una vida marcada por la pobreza y las privaciones en la que fueron felices a su manera (Sarmiento, 2018, p. 24).

Como anotó Hugo Ball, esa retirada significaba una ruptura en la que escribía una conversión (Wacker, 2016, p. 407). En el Tesino, el matrimonio frecuentaría a Hermann Hesse, que los ayudaría económicamente y recomendaría sus escritos posibilitando, mediante sus contactos, la publicación de sus libros. De hecho, fue el propio Hesse quien aconsejó el libro sobre la teología de los santos primitivos, *Byzantinisches Christentum* (*Cristianismo Bizantino,* Múnich, Duncker & Humblot, 1923).

Ball consideraba *Cristianismo bizantino* una adición a *Crítica de la inteligencia alemana* en el que planteaba la problemática de la «Iglesia de la inteligencia» a través de tres santos primitivos, Juan Clímaco, Dionisio Aeropagita y Simeón el Estilista, las «típicas figuras de un monje, un sacerdote y un ángel –en las que establecía– los tres escalones de la exaltación moral y espiritual, una jerarquía, como medida de juicio espiritual» (Ball, 2016, p. 13). Inicialmente, pensaba escribir un *Libro de santos* de quince capítulos para el que aportó dos listas. En la primera, estaban «Antonio el Grande, Juan Clímaco, Dionisio Aeropagita, Simeón el Estilita, Gregorio el Grande, Francisco de Asís, Ignacio de Loyola» y, la segunda, comprendería a «Bonifacio, Rabanus Maurus, Fidelis de Sigmaringa, Hildegard (de Bingen), Mechtild de Magdeburgo, Suso, Benno, Notker Balbulus» (Wacker, 2016, p. 397). En invierno del curso 1921-1922 redujo la idea a seis santos, los tres que componen la edición publicada y a Antonio el Egipcio (251-356), Ignacio de Loyola (1491-1556) y Francisco de Asís (1181/82-1226). Sobre el anacoreta Antonio el Egipcio –san Antonio Abad– desarrolló un breve ensayo que terminó en enero de 1921 y que no incluyó en el libro (Ball, 2016, p. 343-370). Hugo Ball pergeñó un prólogo que no concluyó y tres ensayos que eran independientes entre sí.

El primer texto glosaba la figura de Juan Clímaco (575-649), conocido como Juan del Sinaí o Juan Escolástico, un eremita que vivió durante cuarenta años en una celda de Tola y fue nombrado, pese a su oposición, hegúmeno del monasterio del Monte Sinaí, aunque renunció para volver a su vida de anacoreta.

Clímaco escribió la ascética *Scala Paradisi* (*Escalera del Paraíso*), un tratado para una virtuosa vida monástica que alcanzara la divinidad ascendiendo los peldaños de la escalera divina. Ese recorrido se dividía en tres fases, la ruptura con el mundo, el combate contra las pasiones y la perfección cristiana, que se desarrollaría en los últimos siete peldaños mediante la fe, la esperanza y la caridad. El estadio de la iluminación estaba reservado a los hesicastas –los solitarios– que hubieran conseguido la *tranquillitas animi* (Ball, 2016, p. 80), aunque lo podrían alcanzar también los cenobitas más fervorosos. El modelo moral de Clímaco se extendió durante el medioevo para cualquier cristiano. En el ensayo, Ball comenta teológicamente cada uno de los peldaños de la escalera mística que concluiría en «un mar de humildad y humillación, una renuncia a todo pensamiento antagónico» (Ball, 2016, p. 83).

El texto de Dionisio Areopagita (s. VI) estaba dedicado al teólogo y místico bizantino Pseudo Dionisio Areopagita, que no solo era el más extenso de los tres, sino que demostraba un exhaustivo conocimiento de su figura que el autor consideraba como «la refutación anticipada de Nietzsche» (Ball, 2005, p. 347). El interés por el Areopagita aparece en una entrada de *La huida del tiempo* el 12 de julio de 1919 y un pariente de Ball, August Hoffmann, mencionaba que lo tenía en mente en 1913 (Wacker, 2016, p. 395). Ball creía que Dionisio era la figura más relevante de la Iglesia de Oriente cuando el cristianismo era una secta sin relevancia para las academias paganas. Dionisio «es católico, ortodoxo y santo [...] es el contemporáneo de Proclo. Habla la lengua neoplatónica y está al corriente de los conflictos de dicha escuela» (Ball, 2016, p. 109). El autor enlaza su figura con el neoplatonismo y el gnosticismo de la incipiente doctrina cristiana. Asimismo, analiza sus textos fundamentales interpretando el mundo angélico desde una perspectiva erudita y fascinante, una cosmología en la que confronta diferentes especulaciones religiosas: «una elevación que, partiendo de las bajas consagraciones del gnosticismo rebelde, llegaba a las altas esferas seráficas de Dionysus Aeropagita» (Kaltenbrunner, 1971, p. 33).

El estudio de Simeón el Estilita (390-459) hace una aproximación arquetípica al personaje puesto que era el más conocido por otros estudios. De hecho, es una de las figuras icónicas de la Iglesia de Oriente ya que permaneció

treinta y siete años en una columna de Antioquía y tuvo, posteriormente, una revisión cinematográfica en el filme *Simón del Desierto* (1965) de Luis Buñuel (1900-1983). El ensayo de Ball se inicia con una reflexión sobre el lenguaje de Dios que se podría relacionar con el lenguaje abstracto de sus poemas vanguardistas. Para Ball el lenguaje divino,

> […] no requiere del lenguaje humano para hacerse comprensible. Nuestra alma no basta para recibir el mensaje. El lenguaje de Dios tiene tiempo, mucho tiempo, y paz. Mucha paz [...] Sus vocablos están por encima del sonido y la escritura [...] El lenguaje divino no requiere de la anuencia humana. Siembra sus signos y espera (Ball, 2016, p. 292).

Antes de su renuncia al mundo, Simeón tuvo visiones que le llevarían adolescente al monasterio, aunque su rigor en la interpretación de las *Sagradas Escrituras* lo convirtieron en una figura incómoda en el cenobio y fue expulsado. Una vez en el desierto, Hugo Ball recreaba los relatos míticos acerca de las tentaciones a las que fue sometido por el Maligno y su triunfo gracias al ayuno y a la oración. Como señalaba el autor, Simeón conforma la tradición de estilitas en el mundo oriental (Ball, 2016, p. 292). Junto al capítulo sobre san Antonio Abad, el autor transcribe una de las obsesiones de su ideario cristiano: el sometimiento de las tentaciones y, con ellas, la elevación a la santidad.

7. EL CAMINO HACIA DIOS

El 26 de julio de 1923, Hugo Ball escribe en sus diarios la necesidad de desligar el espíritu de la sociedad y la economía. Entre 1923 y 1924 existe un resurgimiento del autor en el contexto de los estudios católicos ya que publicará dos textos que certifican el cierre del círculo de su periplo filosófico: *Las consecuencias de la reforma* y *Teología política* de Carl Schmitt. El primero es una edición revisada de *Crítica de la inteligencia alemana*, obra de la que Ball había renegado tras su conversión al catolicismo, proponiendo una nueva visión del problema (Cano, 2013c, p. 19). Por su parte, Herman

Hesse los entendía como dos libros iguales sobre el espíritu alemán en un momento crítico de su historia,

> A mi juicio, esta obra representa el intento más grandioso, honesto y profundo que se hizo en Alemania para tomar conciencia de las fuerzas funestas que condujeron a la degeneración espiritual y moral de la Alemania moderna y a su íntima complicidad en la miseria general y el estallido de la Guerra Mundial (Hesse, 2013, p. 27).

La publicación de *Las consecuencias de la reforma* provocará el cisma con Carl Schmitt (1888-1985), ya que este le había instado a no publicarlo e incluso se ofreció a compensarlo económicamente por los gastos de cancelación. Una vez que publicó *Las consecuencias de la reforma* encontró la hostilidad del entorno de Schmitt a partir de las críticas negativas del libro. Ball le acusó, por carta, de haber orquestado una campaña contra él: «y en un periódico de orientación católica aparece [...] una recensión del Dr. Gurian que no solo para mi libro, sino también para mí, es destructiva» (Ball, 2012, p. 262) que se podría interpretar como una maniobra del catolicismo alemán oficial para desacreditar su trabajo. Una vez que falleció Ball, Emmy Hennings se negó a que ninguno de los documentos de Ball fuera estudiado por colaboradores de Schmitt. La relación con Carl Schmitt se había iniciado con los estudios de Ball sobre su obra que le llevaron, instado por Carl Muth (1867-1944), director de la revista católica Hochland, a la publicación de «Teología política de Carl Schmitt» que se publicó en el número XXI/2 de junio de 1924. En el trabajo, Ball reivindicaba los estudios de Schmitt como un modelo para combatir el relativismo contemporáneo, en el que la tendencia a lo absoluto se regía por lo concreto a diferencia de otros modelos (Ball, 2013b, p. 197).

Con motivo del cincuenta aniversario de Hermann Hesse y por intermediación de éste, Hugo Ball escribió su primera biografía, *Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk* (*Hermann Hesse. Su vida y obra,* Berlín: S. Fischer, 1927) y publicó *La huida del tiempo*. Se le diagnosticó un cáncer de estómago del que fue operado sin éxito el 2 de julio de 1927. Pese a la gravedad de la enfermedad, Emmy Hennings creyó que Dios obraría un milagro para

compensar una vida llena de privaciones y, tanto ella como Ball, realizaron una pequeña ofrenda en su casa dedicada a santa Clara de Asís. Cuando falleció en Sant'Abbondio el 14 de septiembre, Hugo Ball proyectaba el libro *La terapia de la iglesia*, sobre «la nueva psicología en su relatividad teológica», el exorcismo paleocristiano y la demonología. Como relató Hesse, Ball «creía hasta el último día en la posibilidad de la recuperación, solo en el último día supo que se acababa. El corazón falló, ha tenido que sufrir miedo. Al día siguiente de la muerte tenía un aspecto estupendo, un bello santo delgado» (Sarmiento, 2018, p. 32). Emmy Hennings y, en menor medida, Hermann Hesse, se convirtieron en los garantes de su legado. Hennings escribió dos libros sobre su figura: *Hugo Ball: Sein Leben in Briefen und Gedichen* (*Hugo Ball: su vida en cartas y poemas*, Berlín: S. Fischer, 1930) y *Hugo Ball Weg zu Gott* (*El camino de Hugo Ball hacia Dios*, J. Kösel & F. Pustet, 1931). Hesse, que tuvo su figura como referente toda su vida, se refería a su amigo en el prólogo de 1931 «Algunas palabras sobre La huida del tiempo»,

> A su lado era imposible contentarse con una espiritualidad ramplona, vulgar, o con una virtuosa espiritualidad profesional. Al conversar con él siempre se trataba del todo, nadie era más enemigo de toda palabrería inconsciente que él. ¡También por eso le estábamos tan profundamente agradecidos, por el ardiente impulso hacia la verdad, sin miramientos que inspiraba su crítica a su tiempo: respirábamos agradecidos y dichosos la atmósfera auténticamente mágica de su santidad! Junto a sus libros y pensamientos estuvo su vida, su pobre y valerosa vida de asceta: sirviendo al espíritu, de espaldas al mundo, despreciado por él (Hesse, 2005, p. 21).

BIBLIOGRAFÍA

Ball, H. (1971). *Crítica de la inteligencia alemana*. Prólogos de Hermann Hesse y Gerd-Klaus Kaltenbrunner. Traducción de José M. Pomares. Barcelona: Edhasa.

Ball, H. (1994). Auto de Navidad simultáneo. Un acto de navidad ruidoso. *Sin Título*, 1, Traducción de Agustín Izquierdo y María Badiola, 95-105. Recuperado de: https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/3404

Ball, H. (2005). *La huida del tiempo (Un diario)*. Prólogo de Paul Auster. Presentación de Hermann Hesse. Traducción de Roberto Bravo de la Varga. Barcelona: Acantilado. Recuperado de: https://archive.org/details/HugoBallLaHuidaDelTiempo

Ball, H. (2008). *Herman Hesse. Su vida y obra.* Traductor Carlos Fortea Gil. Barcelona: Acantilado.

Ball, H. (2013a). *Flametti o el dandismo de los pobres*. Traducción, presentación y notas de Fernando González Viñas. Córdoba: Berenice.

Ball, H. (2013b). *Dios detrás de Dada. Las consecuencias de la reforma y «Teología política de Carl Schmitt»*. Traducción de Fernando González Viñas. Córdoba: Berenice.

Ball, H. (2013c). *Crítica de la inteligencia alemana.* Presentación de Hermann Hesse. Introducción Germán Cano. Madrid: Capitán Swing.

Ball, H. (2016). *Cristianismo Bizantino*. Epílogo de Bernd Wacker. Traducción de Fernando González Viña. Córdoba: Berenice.

Ball, H. (2022a). *Nietzsche en Basilea.* Edición, traducción y notas de Manuel Barrios Casares. Sevilla: El paseo central.

Ball, H. (2022b). *Tenderenda el soñador*. Traducción de Enrique Salas. Buchwald. Edición Kindle. www.amazon.com.

Guerra, G. (2020). *L'acrobata d'avanguardia. Hugo Ball tra dada e mistica*. Macerata: Quotlibet.

González Viñas, F. y Lázaro, J. (2018). *El ángel dada. Venturas y desventuras de Emmy Ball-Hennings, creadora del Cabaret Voltaire*. Sevilla: El paseo central.

Kandisnky, V. (1989). *De lo espiritual en el arte.* Traducción de Elisabeth Palma. México: Premià.

Padularosa, D. (2018). *Il principe delle nubi. Hugo Ball e le forme dell'avanguradia*. Milán: Mimesis.

Perloff, M. (2009). *El momento futurista*. Traducción de Mariano Peyrou. Valencia: Pre-Textos.

Rasula, J. (2016). *Dadà. El cambio radical del siglo xx*. Traducción de Daniel Najmías. Barcelona: Anagrama.

Sarmiento, J. A. (2016). *Cabaret Voltaire*. Traducción de José Luis Reina Palazón. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Sarmiento, J. A. (2018). *La última alegría. Emmy Hennings*. Traducción de José Luis Reina Palazón. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Sarmiento, N. (2004). *Expresionismo*. Traducción de Ambrosio Berasain Villanueva. Colonia: Taschen.

JANKO SILAN, POETA DEL ALMA Y DE DIOS

Magda Adriana Lastičová
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El objetivo de este trabajo es estudiar el empleo de la palabra *Dio*s en la obra poética del poeta eslovaco Janko Silan, uno de los mayores representantes de la poesía espiritual eslovaca contemporánea. Gracias a la base metodológica de la semasiología esbozamos los principales símbolos de Dios en la obra de Silan como luz, camino, alma o naturaleza y establecemos vínculos intertextuales entre el poeta eslovaco y el místico español San Juan de la Cruz.

Palabras clave: Janko Silan; modernismo católico eslovaco; palabra *Dios*; semasiología; estrella semántica de Heringer.

Abstract

This study explores the use of the word *God* in the poetic work of the Slovak poet Janko Silan, one of the greatest representatives of contemporary Slovak spiritual poetry. Thanks to the methodological basis of semasiology we are able to outline the main symbols of God in Silan's work as light, way, soul or nature and establish intertextual links between the Slovak poet and the Spanish mystic St. John of the Cross.

Keywords: Janko Silan; Slovak Catholic modernism; word *God*; semasiology; Heringer's semantic star.

1. INTRODUCCIÓN

Janko Silan (1914-1984), cuya obra poética es objeto de este estudio, es considerado hoy en día como uno de los mayores poetas eslovacos del siglo 20 y desde luego como uno de los mayores representantes de la poesía espiritual eslovaca, pero no siempre fue así. Durante el régimen comunista que se extendió en Checoslovaquia de 1948 hasta 1989, Janko Silan fue un poeta proscrito, perseguido por su fe y por ser sacerdote, al cual los comunistas prohibieron publicar sus obras. La rehabilitación de su persona y obra llegó con la democracia, desgraciadamente el poeta no llegó a verlo, puesto que murió en 1984. La editorial Lúč editó su obra completa en ocho volúmenes entre 1995 y 1998 y a partir de este momento la crítica literaria eslovaca contemporánea (Ján Gallik, Edita Prihodová, Ján Frátrik, Ján Gavura entre otros) se amparó definitivamente de este autor prolífico y tan singular en el contexto de la poesía nacional.

En este estudio referiremos primero al modernismo católico eslovaco, movimiento literario del que Silan es uno de los principales exponentes. Posteriormente, presentaremos un análisis semasiológico en torno a las asociaciones semánticas más recurrentes de la palabra *Dios*, incluidos sus silencios léxicos, en los poemas de Silan (edición de 2014) para destacar los principales símbolos de lo divino en su obra.

2. SILAN Y EL MODERNISMO CATÓLICO ESLOVACO

Desde los años veinte del siglo 20 y de manera espontánea se fue formando en Eslovaquia un grupo de jóvenes poetas de orientación católica (Rudolf Dilong, Ján Haranta, Pavol Gašparovič Hlbina, Pavol Strauss para mencionar los más conocidos) que publicaban sus trabajos en revistas literarias como *Vatra* (La hoguera) (1919-1925) o *Kultúra* (1926-1944). Estos autores partían de la rica tradición nacional de lírica religiosa, enriquecida con el aporte de las vanguardias y por el conocimiento que tenían de la obra del alemán Rainer Maria Rilke o de los franceses Paul Verlaine y Paul Claudel. La crítica literaria de la época se fija en esos autores y en 1931 Milan Pišút propone la denominación de «modernismo católico» (Gallik, 2015, p.

14). Desde el punto de vista teórico el movimiento se nutre de las traducciones checas y eslovacas de los ensayos de Henri Bremond *La poesía pura* y *Plegaria y poesía*. La primera presentación colectiva de este grupo poético se produjo en 1933, cuando el franciscano Rudolf Dilong, el autor más conocido de este movimiento, publicó su *Antológia mladej poézie slovenskej* (*Antología de la joven poesía eslovaca*).

Janko Silan perteneció a la segunda generación de los poetas del movimiento y es considerado como su mayor representante en su segunda fase (Frátrik, 1994, p. 38) que duró de 1938 hasta el golpe de Estado comunista en febrero de 1948 cuando la mayoría de los poetas del modernismo católico huye al extranjero, muy pocos se quedan en Checoslovaquia, entre ellos Silan.

Silan es tal vez el menos vanguardista de todos los poetas del movimiento, su lirismo combina la imaginería cristiana más bien con la poética tradicional y los elementos folklóricos. Sus poemas, que a primera vista pueden parecer simples, destacan por su pureza, su atractivo sin recurrir a tropos demasiado complicados, y sobre todo por la pureza de su sentimiento existencial y espiritual. Es autor de 17 poemarios, de una novela y de una obra de teatro. Entra a la escena literaria en 1936 con el poemario *Kuvici* (*Mochuelos*), seguido por el muy aclamado segundo poemario *Rebrík do neba* (*Escalera al cielo*) en 1939. Coincidimos con Ján Gallik (2015) que los poemas publicados en este libro reflejan ya el real anclaje de la lírica de Silan en el absoluto, no sólo como resultado de su propia búsqueda, sino también propiciado por el ambiente espiritual y cultural de Spišská Kapitula, la ciudad en la cual el poeta se formó como sacerdote y donde experimentó un claro crecimiento espiritual y educativo. Además, queda aquí demostrado que:

> su trabajo que osciló en sus primeras obras entre la belleza sensual y la espiritual se inclinó por la espiritual, lo que hizo que el poeta difería de la línea poética e ideológica de sus compañeros generacionalmente mayores como Pavel Gašparovič Hlbina y Rudolf Dilong (Gallik, 2015, p. 66).

Siguen los poemarios *Slávme to spoločne* (*Celebrémoslo juntos*, 1941) y *Kým nebudeme doma* (*Hasta que lleguemos a casa*, 1943), de los cuales habría que destacar el muy patente motivo mariano. Aunque Silan está convencido que el verdadero hogar de los hombres se encuentra en el cielo, considera que Dios creó la tierra y la naturaleza como un templo, casa temporal del hombre, que atestigua numerosas huellas del creador y de hecho une al hombre con lo divino: los poemarios *Piesne z Javoriny* (*Canciones de Javorina*, 1943) y *Piesne zo Ždiaru* (*Canciones de Ždiar*, 1947) son un verdadero canto a esta creación divina que es la naturaleza. Con el último poemario publicado antes de que los comunistas le silenciaron para veinte años, *Úbohá duša na zami* (*Pobre alma en la tierra*, 1948), Silan se ganó un lugar especial en la literatura eslovaca dado que éste es el primer libro que trata del alma humana en el contexto de la poesía nacional y el autor es considerado como el primer poeta eslovaco que trata este tema como un fenómeno espiritual, considerando el alma como el elemento más básico, sustancial y eterno en el hombre y como veremos más adelante el motivo recurrente del alma que anhela reunirse con Dios es lo que une a este poeta eslovaco con el gran místico español San Juan de la Cruz. En 1966 Silan se reintegra a la vida literaria eslovaca (ejemplo de ello son sus libros *Triptych* o *Oslnenie*) gracias a la apertura del país, conocida como La Primavera de Praga, pero este breve periodo de liberalización política termina con la ocupación militar de Checoslovaquia por las tropas de la Unión Soviética junto a otros miembros del Pacto de Varsovia en agosto de 1968, así que el resto de su obra quedó en forma manuscrita y no llegó a publicarse oficialmente hasta la edición de su obra completa en los años noventa (ver *supra*), excepto el poemario *Ja som voda a iné verše* (*Yo soy agua y otros versos*) publicado en Roma en 1984.

De este breve resumen de la obra de Janko Silan se desprende que la búsqueda de Dios y el canto a la gloria del creador son temas predilectos de sus poemas, pero para descifrar su lenguaje poético con rigor científico y resaltar los principales símbolos de Dios en ellos, sometimos la edición de sus poemas de 2014, a cargo de Edita Príhodová, a un análisis semasiológico.

3. REFLEXIONES SEMASIOLÓGICAS EN TORNO A LA PALABRA *DIOS* EN LA OBRA DE SILAN

Hemos observado los fenómenos lingüísticos que constituyen el perfil discursivo de la palabra *Dio*s en los poemas de Silan, a nivel transfrástico, es decir, a nivel de la estrofa o del poema entero y hemos podido establecer la lista de las palabras coocurrentes más frecuentes, ya que éstas desempeñan un papel importante en la determinación del significado de la palabra principal. Este enfoque conduce lógicamente a una semántica asociativa y, según François Rastier (1989, p. 258), es un punto de análisis esencial que marca el paso de un análisis más bien cuantitativo a un análisis cualitativo.

Metodológicamente nos inspiramos en las tesis del ya mencionado investigador francés François Rastier (1987, 1989), de Paul Siblot y del lingüista alemán Hans Jürgen Heringer, (1999). Es importante recalcar que en el estudio han sido incluidos los llamados silencios léxicos de la palabra *Dios*, ello refiere a casos en los cuales la palabra no aparece expresamente, pero el lector intuye que se está hablando de Dios. Es un clásico requerimiento de François Rastier (2001, p. 224) en la aplicación de los métodos lingüísticos a un texto literario con el cual coincidimos ya que el lenguaje literario es muchas veces poderoso por no decir las cosas explícitamente. Más aún en el tema que aquí nos interesa, Dios, dado que las investigaciones recientes del Proyecto Dios en la literatura contemporánea (Mancebo Roca, Barnés & Nila Martínez, 2021) han demostrado que muchas veces Dios no está nombrado en las obras contemporáneas, pero se intuye su presencia o por lo menos la temática de lo divino. Así el hermoso poema de Janko Silan titulado *Vec každá volá tvoje meno* (*Cada cosa grita el nombre tuyo)* (Silan, 2014, p. 490) sería un ejemplo del silencio léxico de la palabra *Dio*s:

Vec každá volá Tvoje meno:	Cada cosa grita el nombre tuyo
Príď!	Ven!
A odovzdane ako veno	Como una dote quiero
chce Tvojou byť.	ser tuyo.
Ten večný stesk po domovine	En esa eterna nostalgia
jej najviac sluší.	por el hogar mío
Tu v tejto pustej pustatine	Aquí, en este desierto .desolado
všade Ťa tuší.	te siento por todas partes.

Durante las observaciones empíricas hemos entonces comprobado que en los poemas de Silan la palabra *Dios* se asocia a menudo con palabras como *corazón*, *luz*, *camino*, *alma*, *naturalez*a, etc. y podemos agrupar los resultados en forma de un esquema semántico-léxico de nuestro término en el conjunto textual estudiado, inspirado en la «estrella semántica» de Heringer (1999). Al gráfico se le denomina la estrella ya que los resultados se presentan en forma de estrella; la palabra central, *Dios*, objeto de la investigación, está rodeada por sus «satélites», es decir, las palabras que aparecen con mayor frecuencia en coocurrencia con ella (Kauffmann, 2002). Véase la figura 1 abajo:



FIGURA 1. Estrella semántica de la palabra *Dios* en el corpus poético de Silan.

De esta representación gráfica se desprende fácilmente que ciertas asociaciones como Dios-corazón, Dios-amor, Dios-alma y Dios-luz no son sólo el descubrimiento de la imaginación del poeta Janko Silan, sino que, desde

un punto de vista antropológico y cultural, pueden verse como un modelo semiótico inherente al vocabulario universal desde la Antigüedad, dado que tanto en el Occidente como en el Oriente Dios se asocia muchas veces por ejemplo a la luz (Deneb, 2001) o el corazón suele ser un símbolo que está estrechamente vinculado con el concepto de deificación (Kučerková, 2021) y en este sentido el poeta más bien trabaja con ciertos arquetipos universales que demuestran que en la búsqueda de Dios estamos todos los seres humanos unidos y que se trata de un tema absolutamente transversal.

Veamos algunos ejemplos de las asociaciones recogidas en el gráfico. En el poema *Poznanie* (*Conocimiento*) (Silan, 2014, p. 387) podemos observar la definición de Dios como amor:

Láska je Boh, nuž Duch,	El amor es Dios, el Espíritu,
a okrem Neho lásky nenie,	y no hay amor fuera de Él,
len márnotratný vzruch	sólo una vana excitación
a výčitky a utrpenie...	y los reproches y el sufrimiento...

Lo mismo en la cuarta estrofa del poema *Nad tou vašou fotografiou z detstva* (*Mirando esa foto de la infancia*) (Silan, 2014, p. 743):

a viem už všetko: Lala, dieta tlieska,	y ya lo sé todo: el bebé está aplaudiendo,
že Boh je láska, Boh je naveky.	que Dios es amor, que Dios es eterno.

Los últimos versos de este poema en los cuales el poeta evoca la muerte de su madre añaden que la unión con Dios es «el amor prefecto»:

Na mamu myslím,	Pienso en mi madre cuando
ako umierala.	se estaba muriendo.
My plakali sme, ona spievala;	Lloramos, ella cantó;
tá piesen nestíchla, tá trvala,	La canción no se detuvo, duró,
tá piesen trvá – láska dokonalá...	Y esa canción perdura - amor perfecto...

Referente al segundo motivo, el del corazón, que se manifiesta por la numerosa presencia de la palabra misma, destacamos sobre todo el verso «srdcom hľadím do neba» (a través del corazón miro al cielo) del poema *Nie je to divné? Dám si dolu okuliare* (*¿No es extraño? Cuando me quito las gafas*) (Silan, 2014, p. 352) en el cual el poeta se deja guiar por la mirada espiritual a través del corazón y el alma o las primeras palabras del poema *Pán Boh to takto chce* (*Dios lo quiere así*) (Ibid., p. 108):

PÁN BOH TO TAKTO CHCE, aby som pozor dal si na srdce. Podobne aj od teba to žiada: nech mi svieti nezmenené. Aby to ostalo tak: neskoncené, nesplnené snenie.	DIOS LO QUIERE ASÍ, que debería tener cuidado con mi corazón. Lo mismo te pide a ti: que resplandezca sin cambios sobre mí. Que siga siendo así: un sueño inacabado e incumplido.

Al corazón se le considera tradicionalmente el lugar en el cual el hombre se une a Dios, entonces no sorprende que el poeta insta a protegerlo. En otros versos Silan asocia a Dios con la luz, una yuxtaposición semiótica que desde el punto de vista teológico remite al momento de la luz original de *Fiat lux*, a modo de ejemplo: «ale večnost – to je jas, to svetlo je a vrastá z Boha v nás» (pero la eternidad - es el brillo, la luz que de Dios crece en nosotros) del poema *A želán Vám* (*Les deseo*) (Silan, 2014, p. 364) o «ó, svetlo samé, Pán Boh s nami...» (oh, luz misma, Dios con nosotros…) del poema *Snehy* (*Nieve*) (Ibid, p. 395).

Varios poemas de Silan pueden considerarse como alabanza de lo creado y también del creador. La analogía especular es evidente: toda la belleza del mundo que contempla el poeta podría ser considerada como el reflejo de la belleza divina y el mundo entero cuenta la gloria de Dios, porque el universo entero ha sido creado por Dios, así dice el poema Svet okolitý (El mundo alrededor) (Silan, 2014, p. 454) :

keď duša cíti, že Boh sám je všade skrytý.	cuando el alma siente, que Dios mismo está oculto en todas partes.

Es en el poema *Pozdravenie cez diaľky* (*Saludos desde la lejanía*) del aclamado segundo poemario *Rebrík do neba* (*Escalera al cielo*) que el poeta expresa magistralmente la necesidad de contactar con Dios a través de la realidad terrenal porque es el creador de la misma: « Iba zem ma s tebou spája, pohádka presadená na zem z raja» (Sólo la tierra me une a ti, un cuento de hadas trasplantado a la tierra desde el paraíso.) (Príhodová, 2020, p. 51). Estamos de acuerdo con Edita Príhodová que la metáfora del título de este libro de Silan habría que interpretarla como «una escalera espiritual que, aunque conduciendo al cielo, se apoya en el suelo de la tierra, por lo cual la experiencia espiritual debe relacionarse específicamente con la experiencia humana en la tierra» (Ibid, p. 50). No es sorprendente entonces que Janko Silan asocia a Dios a la naturaleza o a todo el universo, incluso podríamos interpretar varios poemarios suyos como un cierto retorno franciscano a la naturaleza.

En reiteradas ocasiones hemos podido comprobar que varios símbolos recogidos en la estrella semántica aparecen yuxtapuestos en el mismo verso, como es por ejemplo el caso de este pequeño extracto del poema *Druhá elégia* (*Segunda elegía*) (Silan, 2014, p. 412) en el cual se une el motivo del alma con el de la luz (chispa), el del amor y también el de la naturaleza (árboles): «Povedzte, stromy, kde je ľudská duša, ten obraz boží, iskra, láska pravá?» (Díganme, los árboles, ¿dónde está el alma humana, esa imagen de Dios, la chispa y el amor verdadero?). Cabe destacar que Silan se muestra en este poema como «vidente», denunciando las prácticas totalitarias del emergente régimen comunista casi dos años antes de producirse el propio golpe de Estado (ver por ejemplo el último verso del poema «Kresťania, ak ste ešte tu, sa chránte!», en castellano «Cristianos, si aún están aquí, ¡protéjanse!»), lo que nos hizo recordar la tesis del filósofo francés Gilles Deleuze (1996), según la cual escribir es abrir espacios, dar lugar a lo que el escritor/el poeta «ve» y en varios poemarios Silan demostró ser no solo un gran poeta espiritual, sino también un autor consciente de la realidad política y social del país vislumbrando acontecimientos antes de que éstos tuvieran lugar.

Pero los dos elementos temáticos recurrentes y a nuestro entender también los más importantes que hacen alusión a Dios en la obra poética de Janko Silan, son el motivo del camino y el del alma que pena por ver a

Dios. Gracias a ese segundo motivo se pueden establecer nexos entre la obra de Silan y los poetas místicos españoles, especialmente con San Juan de la Cruz que desarrollaremos en el siguiente epígrafe. En cuanto al motivo del camino, a nivel macro-semántico el tópico literario de *homo viator* simboliza en sus poemas la búsqueda espiritual y la trayectoria de cada ser humano. La propia palabra «cesta» (camino) es frecuente en su poesía, normalmente acompañada por un sema negativo en el adjetivo, así en el poema *Spoveď* (*Confesión*) el poeta reconoce que el camino es «largo y estrecho y que los pies duelen» (Silan, 2014, p. 12), en el poema *Svätojánske mušky* (*Luciérnagas*) añade que «el camino es sinuoso» (Ibid., p. 213), sin embargo en el poema *Kým nebudeme doma* (*Hasta que lleguemos a casa*) declara que ese camino es inevitable y que la plenitud solo se alcanza siguiendo el camino de Jesús, reproducimos aquí el inicio del poema:

Ísť treba, ach, ísť, hľadat, kvíliť: kde je?
Diaľkami obťažený cítiš: nie je dosť,
bo prchá vše, a ty chceš večnú blaženosť.
Ísť preto treba, zastať nemožné je.
Cesta je každá vábivá, bo spája.
No ako vyznať sa v tom labyrinte ciest:
ktorá z nich pravé spojenie má s ríšou hviezd,
ktorá z nich ústi pred bránami Raja?
Už je to jasné nám, už dnes ju započal
Ježiško malý, Cesta naša večná
a Slovo Lásky, prišlé z nekonečna.
Už treba iba kráčať cestou touto v diaľ,
len Ním a skrze Neho vždy a všade,
kým nebudeme Doma, v rajskom sade.

Hay que ir, oh, ir, y buscar y lamentarse:
¿dónde está?
Te pesan las distancias, no es suficiente,
todo pasa, pero tú quieres la dicha eterna.
Hay que ir, imposible parar.
El camino seduce porque conecta.
Pero cómo orientarse en ese laberinto de
senderos:
Cuál de ellos es la verdadera conexión con
el reino de las estrellas,
¿cuál de ellos en las puertas del Paraíso
desemboca?
Ya lo sabemos, hoy
El Niño Jesús, el que viene del infinito, lo
ha emprendido. Hay que ir por ese camino
con Él, por Él y a través de Él, siempre y
en todo lugar, hasta que estemos en casa
en el huerto del Edén.

Por último, cabe señalar también que se hace patente que en sus poemas Silan no sólo escribe sobre la búsqueda espiritual y sobre Dios, sino que en numerosas ocasiones se dirige a él, dialoga con él, y la frecuencia del voca-

tivo eslovaco «Bože» atestigua este fenómeno (ver los poemas como *Srdca môjho každý hlas/ Cada una de las voces de mi corazón*, *Môj Bože vidíš jak som slabý/ Dios mío ves lo débil que soy*, *Môj Bože dobre že sú kvety s nami/ Dios mío menos mal que las flores están con nosotros, Stromy/ Árboles*, *Prvá elégia/ Primera elegía* o *Nie je to divné? Dám si dolu okuliare/ ¿No es extraño? Cuando me quito las gafas*).

4. PARALELISMO ENTRE LA OBRA DE SILAN Y LA OBRA DE SAN JUAN DE LA CRUZ

Dado que uno de los objetivos de este artículo es dar a conocer la obra de Janko Silan al lector hispanohablante, no podemos obviar cierto paralelismo entre la obra del poeta eslovaco y la obra del gran místico español San Juan de la Cruz. No somos los primeros en afirmarlo, el autor de la traducción de San Juan de la Cruz al eslovaco, el poeta Ján Zambor lo subraya en su obra *Interpretácia a poetika* de 2005, pero al ofrecer las primeras traducciones de Silan al castellano en este estudio, las similitudes destacan aún más. El paralelismo hasta se podría establecer en cuanto a la vida de ambos autores. Los comunistas no llegaron nunca a encarcelar a Janko Silan, pero hicieron todo lo posible para no dejarle vivir tranquilo: pasó los últimos 35 años de su vida como sacerdote en un pequeño pueblo a pie de los Tatras, lo que algunos críticos literarios denominaron como su «exilio nacional», le sometían muy a menudo a registros nocturnos en su casa y le llevaban a interrogatorios largos y frecuentes. A pesar de esa persecución, Janko Silan nunca quiso verse ni como mártir, ni como víctima, defendió toda su vida la tesis de que la poesía es «el camino que transforma las tinieblas en luz» y que precisamente por eso le proporcionó un consuelo durante esa reclusión en el pueblo de Važec que duró de 1949 hasta su muerte en 1984 (comparable con el hecho de que San Juan de la Cruz compuso su *Cántico espiritual* durante su encarcelamiento y cantaba sus estrofas para consolarse).

Los dos poetas coinciden en muchos puntos y si aceptamos las concepciones recientes de la poesía como construcción intertextual en la cual «la energía de los poemas proviene de ecos de poemas anteriores» (Culler, 2020, p. 99), pueden establecerse varios vínculos intertextuales entre Janko Silan y

San Juan de la Cruz. Es obvio que al formarse como sacerdote en el seminario de Spišská Kapitula entre 1936 y 1941, Silan estuvo de algún modo en contacto con la obra del místico español y eso mucho antes de que ésta se tradujera al eslovaco. De hecho, Silan es el autor del primer poema eslovaco dedicado a San Juan de la Cruz, se trata del poema *Videnie* (*Visión*) publicado en su segundo poemario *Rebrík do neba* (*Escalera al cielo*). Dicen así las primeras dos estrofas del poema:

Videl som včera sedem milosrdných
skutkov,
jak vzďaľujú sa odo mňa a spiatkyblížia,
videl som panny, zahalené do závoja
smútkov,
a medzi nimi bolestného svätca Jána z
Kríža.
Jaj, plakať sa mi chcelo, ked som hľadel
na nich,
tak boli láskou ustatí a ubolení,
ich kroky krvou modlili sa po
bodliakoch
samých, keď krajinami kráčali,
kde žiadnej vďaky neni.

Vi ayer las siete obras de
misericordia,
alejándose de mí y volviendo de nuevo,
Vi a las vírgenes envueltas en un velo
de penas,
y entre ellas al doloroso San Juan
de la Cruz
Ay, quería llorar cuando los miraba,
Estaban tan cansados y dolidos
de amor, sus pasos rezando
con sangre
en los cardos,
mientras caminaban por tierras
donde no hay agradecimiento.

Los poemas de Silan destacan también por cierta brevedad que podría denominarse «sanjuanista» y por ser el encuentro perfecto entre la canción popular, la búsqueda espiritual y el canto de alabanza del creador, rasgos característicos también de la obra poética de Juan de Yepes Álvarez. Janko Silan trabaja a menudo los arquetipos culturales y literarios que San Juan de la Cruz legó a la posterioridad literaria (el contraste entre la luz y la noche o el motivo del camino, entre otros), pero como se mencionó ya en el epígrafe 2, Silan ocupa un lugar especial en el panorama de la poesía eslovaca ya que fue el primer poeta nacional que escribió sobre el alma humana y más específicamente sobre el alma que pena por reunirse con Dios, uno de los motivos principales y recurrentes de la mística española (San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús). Ese motivo se hace específicamente patente en

el séptimo poemario de Silan, *Úbohá duša na zemi* (*Pobre alma en la tierra*), publicado en 1948. Los primeros versos del poema que lleva el mismo título que el libro dicen así (Silan, 2014, p. 451):

ÚBOHÁ DUŠA NA ZEMI	POBRE ALMA EN LA TIERRA
lká, že má málo miesta,	llora que poco espacio tiene,
a jednostaj len káže mi	y sólo me predica a mí
sláviť, jak Boh ju trestá.	para celebrar cómo Dios la castiga.
Neprestáva sa trepotať	No deja de temblar
v žalári temnom tela.	en el oscuro calabozo del cuerpo.
O čom jej budem šepotať,	¿Qué le susurraré?
aby mi nesmutnela?	¿Para que no se aflija?
Pozri sa, tu je pravý zdroj,	Mira, aquí está la verdadera fuente,
skiaď budeš čerpat vlahu	de donde sacarás el riego
pre írečitý rozvoj svoj,	para tu propio desarrollo,
ústiaci k blahu.	tu beneficio.

La «pobre alma» es un sintagma bastante recurrente en la poesía de Silan, ya que el alma tiene que sufrir encerrada en la «prisión» del cuerpo físico en la tierra y entonces anhela su unión con Dios en el momento de la muerte. Los últimos versos del poema *Spoveď* (*Confesión*) dicen:

Hlad, Bože! – Opuchli už rety	¡Ay, Dios! – Los labios se hinchan
a prosba väčšia ako bola,	y la súplica es mayor de lo que era,
už mnohí sú dnes zaodetí,	muchos están ya por ti arropados,
len moja túžba stále holá...	...pero mi anhelo sigue desnudo...

Aunque expresada en otras palabras, resuena en estos versos eslovacos la famosa copla de la época de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz «vivo sin vivir en mí y de tal manera espero que muero porque no me muero». En el poema *Putujúc svetom* (*Vagando por el mundo*) (Silan, 2014, p. 445) el poeta llama al alma «luciérnaga», declara que el alma brilla y que ese brillo es su mayor tesoro:

PUTUJÚC SVETOM,	VAGANDO POR EL MUNDO,
úbohá duša je len muškou.	La pobre alma no es más que una luciérnaga.

Lež svieti! Je to	¡Pero brilla! Eso es
jej najvzácnejšou skúškou.	Su prueba más apreciada.

El hermoso poema *Ľaľa, jak rieka Bielka tečie* (*Como fluye el río Bielka*) (Ibid., p. 318) presenta la metáfora del alma como un río:

Toto je moje bytie: plyniem –	Este es mi ser: fluyo –
a plynutia sa boja,	y tengo miedo de fluir,
tým, že tak hyniem, nezahyniem,	Pero al perecer no pereceré,
som ako duša tvoja	Soy como tu alma
v krehučkom tele uväznená,	atrapado en un cuerpo frágil,
v nej iskra božia blýska.	pero en él la chispa de Dios destella.
Som rada, že som roztúžená,	Me alegro de anhelar,
i keď sa raním o skaliská.	Aunque me hiero en las rocas.

Si al verbo «anhelar» presente en este poema, añadimos los versos del ya mencionado poema *Vec každá volá tvoje meno* (*Cada cosa grita el nombre tuyo*) «Cada cosa grita el nombre tuyo. ¡Ven! Como una dote quiero ser tuyo» (ver también *supra*) y lo complementamos con el siguiente extracto del poema *Pán Boh to takto chce* (*Dios lo quiere así*) (Ibid., p. 108):

aby som ja ti šepotal,	para que yo te susurre,
že takáto, ach táto túžba pieseň znamená,	que este anhelo es una canción,
najkrajšiu pieseň v mojich samotách.	la canción más hermosa en mis soledades.
Lebo ja nie som iba milý tvoj.	Porque no sólo soy tu Amado.
Ja som viac: ja som ženích, pán tvoj, kráľ.	Yo soy más: soy tu Esposo, tu señor, tu rey.

Vemos que Silan asimiló el lenguaje de los místicos españoles que a menudo expresa el *Agápē* de Dios y hacia Dios con el lenguaje de deseo amoroso humano (el anhelo, la metáfora matrimonial oculta en la palabra «dote»). Los nexos entre Janko Silan y San Juan de la Cruz son entonces múltiples: coincidimos con Ján Zambor que son temáticos y estructurales (Zambor, 2005, p. 126), pero las traducciones de la poesía de Silan al castellano atestiguan también los vínculos intertextuales a nivel del lenguaje.

Queda demostrado que la herencia literaria y simbólica del místico español ha inspirado al poeta eslovaco cuatrocientos años después, pero también que las obras de ambos autores transcienden épocas, contextos sociales y políticos ya que transmiten una búsqueda y una experiencia atemporal. Lo que lleva a la cuestión esencial: ¿qué puede hacer la poesía? Tanto la obra del Carmelo descalzo como la obra del sacerdote eslovaco pueden acercarnos a Dios dado que la función de las artes es dar a sentir, incluido lo interior y lo inefable.

5. CONCLUSIONES

Janko Silan pasó de ser un poeta proscrito a un poeta reconocido por la crítica literaria eslovaca y también a un poeta conocido por cada niño escolarizado en Eslovaquia. Su hermoso poema *Svätojánske mušky (Luciérnagas)* (Silan, 2014, p. 213) se encuentra hoy en día en los manuales de eslovaco:

Aká je vaša cesta, svätojánske mušky, ked jas váš nemenší sa ani nemení? Naša je kostrbatá. Ked raz prídu skúšky, meníme smer a vôbec zmysel žitia na zemi. Do večna ideme cez všelijaké stesky, ach, v tmách, ach, v tmách, ach, málokedy skrze jas, a vaše svetielkovanie a vaše sladké blesky – to isté mihotanie v neistotách – mätie nás...	¿Cuál es su camino, luciérnagas, si el brillo vuestro ni disminuye ni cambia? El nuestro es sinuoso. Las pruebas cambian nuestra dirección y nuestro propósito en la tierra. Hacia la eternidad pasamos por toda clase de penas, Oh, en la oscuridad, oh, en la, oscuridad, oh, raramente a través del brillo, y ese dulce brillo vuestro – el parpadeo en las incertidumbres – nos confunde...

Su poesía da cuenta de lo interior en cada hombre, de la trayectoria humana, de una experiencia de amor y de búsqueda de lo divino: son temas absolutamente transversales y en este sentido el poeta es un buscador espiritual (sobre el tema del artista como buscador espiritual véase también Kreimer, 2022 o Lastičová, 2022) y su obra nos proporciona un conocimiento ontológico sobre la cuestión ¿dónde está Dios? - ver por ejemplo sus repuestas en el poema Spev vznešeného (*Canto al Padre*) que reproducimos

abajo (Silan, 2014, p. 405) -, así que el poeta se merece la denominación que utilizamos como título de este estudio, es por excelencia poeta del alma y de Dios y su legado sigue vivo en la nueva generación de los poetas eslovacos (Rudolf Jurolek, Ján Zambor, Erik Jakub Groch, etc.).

Spev vznešeného	Canto al Padre
Znie všetko Tebou, o Tebe,	Suena todo a Ti, sobre Ti,
čo zvýraznit sa pýta,	lo que pide destacarse,
a je to v každej potrebe	y está en cada necesidad
Bhagavadgíta.	Bhagavad Gita.
Oči sa zatvorením otvoria	Los ojos se abren cerrando
a všetky taje vidia	y así todos los secretos ven
a spevmi hučia pohoria,	Y con las canciones rugen las montañas,
Bhagavadgíta.	Bhagavad Gita.
V Bohu je život, jeho stred.	En Dios está la vida, el centro.
Nech srdce vaše číta	Deja que tu corazón lo lea
a vždy vám bude sladko znieť	y siempre te sonará dulce
Bhagavadgíta.	Bhagavad Gita.
Ku Vznešenému toľko ciest...	Hay tantos caminos hacia el Padre...
Čo stretajú sa, cítia,	Que se reúnen, se sienten,
jak osudom ich večným jest	cómo su destino eterno es
Bhagavadgíta...	Bhagavad Gita.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Culler, J. (2020) [1997]. *Breve introducción a la teoría literaria.* Barcelona: Planeta.

Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.

Deneb, L. (2001). *Diccionario de símbolos.* Madrid, Biblioteca Nueva.

Frátrik, J. (1994). *Slovenská katolícka moderna v premenách času*. Žilina: Zrno.

Gallik, J. (2015). *Slovenská katolícka moderna v stredoeurópskom priestore*. Nitra: UKF.

Heringer, H. J. (1999). *Das höchste der Gefühle. Studien zur empirischen Linguistik*. Tübingen: Stauffenburg.

Kauffmann, M. (2002). De l'Euro au Teuro: un exemple d'analyse de contenu assistée par ordinateur. *Passerelles et passeurs: Hommages à Gilbert Krebs et Hansgerd Schulte*. Disponible en URL: http://books.openedition.org/psn/6068

KREIMER, J-C. (2022). *El artista como buscador espiritual.* Barcelona: Ediciones La Llave.

KUČERKOVÁ, M. (2021). The Heart as an image of deification in mystical writing. Barnés Vázquez, Antonio & Magda Kučerková (eds.). *The Figurativeness of the Language of Mystical Experience. Particularities and Interpretations* (pp. 109-119). Brno: Masaryk University Press.

LASTIČOVÁ, A. (2022). El artista como mensajero de Dios en la novela del artista. En busca de lo transcendantal y absoluto en *Les pierres sauva*ges (1964) de Fernand Pouillon y *Les sept* noms du peintre (1997) de Philippe le Guillou. Varela, M.A., Barnés, A. y Ruiz Andrés, A. (eds.). *Autores en busca del Autor. Vol. II* (pp. 73-88). Madrid: CEU Ediciones. (en progreso)

MANCEBO ROCA, J.A., BARNÉS, A. y NILA MARTÍNEZ, A. (Eds.) (2021). *La presencia del ausente. Dios en literatos contemporáneos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

PRÍHODOVÁ, E. (2020). *Spievam, lebo milujem. Život a dielo Janka Silana.* Bratislava: Literárne informačné centrum.

RASTIER, F. (1987). *Sémantique interprétative*. Paris: Presses Universitaires de France (Colección Formes sémiotiques).

RASTIER, F. (1989). *Sens et textualité*. Paris: Hachette.

RASTIER, F. (2001). *Arts et sciences du texte*. Paris: Presses Universitaires de France (Colección Formes sémiotiques).

SIBLOT, P. (2001). De la dénomination à la nomination. *Cahiers de praxématique*, 36/2001, 189 - 214. Disponible en URL: http://journals.openedition.org/praxematique/368

SILAN, J. (2014). *Zobrané dielo*. Bratislava: Kalligram.

ZAMBOR, J. (2005). *Interpretácia a poetika. O poézii slovenských básnikov 20. storočia*. Bratislava: Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska.

Los poemas de Janko Silan citados en este artículo han sido traducidos por Adriana Lastičová.



Santiago Sevilla-Vallejo

Profesor Contratado Doctor en la Universidad de Salamanca. Ha sido secretario de la Federación de Asociaciones de Profesores de Español y es director de la revista Cálamo FASPE. Dirige el «Congreso Internacional Las Desconocidas. Estudios sobre la construcción de la identidad femenina en la literatura». Premio al mejor ensayo de la Asociación Canadiense de Hispanistas (2021). Ha sido finalista del III y del IV «Premio Educa Abanca. Mejor Docente de España», en la categoría Universidad; del «Premio de investigación de la Primera edición del Congreso Internacional de Escritores y Artistas»; y del «International Research Awards on Psychiatry and Mental Health» (2021), en la categoría Research award. Su línea de investigación se centra en el estudio de la relación entre la identidad, la narración y las competencias comunicativas.

AQUILAFUENTE, 343

En el Proyecto Dios en la Literatura Contemporánea, pretendemos recuperar la reflexión acerca de la religión en la literatura en una época en la que la secularización reduce lo humano a las posibilidades de la razón. Tal como señaló Erich Fromm, el ser humano tiene dos necesidades radicales que muchas veces entran en contradicción: las necesidades materiales y la necesidad de amor. Si la persona es capaz de armonizarlas, podrá trascenderlas para acercarse al mundo en un sentido espiritual. *Autores en busca de Autor. Estudios literarios sobre identidades trascendentes* recoge una selección de trabajos revisados por pares ciegos, que muestran experiencias literarias sobre la necesidad espiritual del ser humano. Se compone de ocho trabajos que vamos a dividir geográficamente en dos categorías. Por un lado, el volumen contiene tres ensayos sobre autoras nacidos en América: Anne Carson, Caroline Gordon y Flannery O'Connor y Gabriela Mistral. Por otro lado, se presentan cinco trabajos sobre autores nacidos en Europa: John Henry Newman y John Ronald Reuel Tolkien, Ana María Matute, los autores de la antología *Dios en la poesía actual* publicada en la colección Adonáis, Hugo Ball y Janko Silan.














ISBN: 978-84-1311-788-1